DIE CHRISTLICHE KUNST

SIEBENUNDZWANZIGSTER JAHRGANG 1930/1931

DRUCK: F. BRUCKMANN AG., MÜNCHEN

VIII 6/27

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT

SIEBENUNDZWANZIGSTER JAHRGANG 1930/1931

IN VERBINDUNG MIT DER

DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST E.V.

HERAUSGEGEBEN VON DER

GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST, VERLAG, GMBH

MÜNCHEN

BIBLIOTHECA F. F. Min. GORHEIM

SCHRIFTLEITUNG:

PROF. DR. GEORG LILL, DIREKTOR DES BAYER. LANDESAMTES FÜR DENKMALPFLEGE, MÜNCHEN, PRINZREGENTENSTR. 3; PÄPSTL. HAUSPRÄLAT DR. MICHAEL HARTIG, DOMKAPITULAR, MÜNCHEN; MONSIGNORE PROF. DR. RICHARD HOFFMANN, PÄPSTL. GEHEIMKÄMMERER, HAUPTKONSERVATOR AM BAYERISCHEN LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE, MÜNCHEN

INHALT DES SIEBENUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGES

A. AUFSÄTZE

I. ÄLTERE KUNST

Seite

Der Syrische Kirchenbau von H. W. Beyer. Von S. *Guyer* 216
Älteres Bauhandwerk. Von Johann Josef *Morper* 155
Kirchliche Werkkunst. (Zur Ausstellung kirchlicher Kunstschätze aus Bayern im Residenzmuseum zu München.) Von Hans *Karlinger* 33
Ein französisches Monumentalwerk über Kreuzfahrerkunst. Von Johann Josef *Morper* 122
Zum Gestaltungsproblem des Bamberger Domkranzes. Von Johann Josef *Morper*. 61
Eine neue Bilddeutung eines Holzschnittes von Lukas Cranach. Von Heinrich *Getzeny* 93
Nachgotik. The Gothic Revival. Von Johann Josef *Morper* 284
Die Hl. Elisabeth von Thüringen und die Deutsche Kunst. (Eine ikonographische Studie.) Von Michael *Hartig* 193
Die italienische Malerei auf der Ausstellung italienischer Kunst in London. Von Peter *Halm* 41
Die Spanische Kunst im Zeitalter der Gegenreformation. Von Georg *Weise* 289
Die Erforschung der altspanischen Plastik durch das kunsthistorische Institut der Universität Tübingen. Von Heinrich *Getzeny* 316
Zur Renovierung der Wiener Karlskirche. Von Franz *Caucig* 157
Alte Andachtsbilder. Von Walther *Bernt* 97
Die Originale zu Führichs Prager Kreuzweg. Von Otto *Kletzl* 108

II. ZEITGENÖSSISCHE KUNST

a) ALLGEMEINES

Die Umgebung der Kirche. Von Josef *Hempelmann* 18
Katholische Kunst in Berlin. Von Ernst *Meunier* 65
Das neue Kirchlein in Kreit bei Innsbruck. Von Heinrich *Hammer* 141
Kirchliche Inneneinrichtung in der Gegenwartskunst. Von Richard *Hoffmann* 321

b) ARCHITEKTUR

Neue Kirchenbauten von Clemens Holzmeister. Von August *Hoff* 225
Zur Wiederherstellung und neuen Innenausstattung von St. Georg in Köln von Clemens Holzmeister. Von Josef *Busley* 231

Seite

Die St. Sebastians-Kirche in München von Otto Orlando Kurz und E. Herbert. Von Richard *Hoffmann* 250
Zu Pinands Studienheim der Pallotiner in Freising. Von Georg *Lill* 271
Die Klosterkirche Thuine von den Gebr. Rummel. Von Georg *Lill* 264
Die Fronleichnamskirche in Aachen von Rudolf Schwarz und Hans Schwippert. Von Hans *Karlinger* 248

c) MALEREI UND GRAPHIK

Albert Burkart, Die Eisenberger Fresken. Von Ernst *Kammerer*..... 161
Josef Eberz, Neue kirchliche Arbeiten. Von Julius *Baum* 169
Franz Klemmers Arbeiten. Von Hans *Kiener* 174
Karl Köster, Neue religiöse Wandgemälde in Köln. Von Karl Gabriel Pfeill 93
S. Lobisser, ein Kärntner Holzschneider. Von Franz *Caucig* 129
Paul Plontke. Von Ernst *Meunier* 1

d) PLASTIK

Die große Krippenschau auf dem Katholikentag in Münster. Von Adolph *Meuer* 54
Albert Bechtold, ein Vorarlberger Bildhauer. Von Cajetan *Oßwald* 145
Hans Mauracher, ein Tiroler Bildhauer. Von Bruno *Binder* 134
Josef Pfaffenbichlers Kruzifix in der Karmelitenkirche in Wien. Von Elisabeth *Hugelmann* 155
Karl Romeis, der Bildhauer. Von Hermann *Nasse* 182
Friedrich Thumas neue Arbeiten (Friedrichshafen). Von Heinrich *Getzeny* 188
Karl Weinbergers Passion. Von Martin *Wackernagel* 376

e) KUNSTGEWERBE

Der Bartholomäusschrein im Dom zu Frankfurt (Karl Borr. Berthold). Von Oskar *Gehrig* 8
Zu den Werken Michael Blümelhubers. Von Bruno *Binder* 150
Moderne Keramik als Kirchenschmuck von Arthur Fleischmann und Annie Eisenmenger. Von Franz *Caucig* 152
Eine Abraham a Santa Clara-Gedenkmünze von Karl Dietrich. Von Karl *Bertsche* 379
Die neuen Dieckmannfenster in St. Aposteln in Köln. Von Karl Gabriel *Pfeill* 379

Seite

III. GRUNDSÄTZLICHES

Künstlerseelsorge. Von Robert *Swoboda* 185
Christliche Kunst als Erlebnis von Heinrich Mayer. Von Georg *Lill* 373

IV. BERICHTE AUS DEUTSCHLAND

(Meist Ausstellungs- und Sammelberichte.)

Bamberg 211
Duisburg 54, 55, 89, 188
Heinsberg 374
Köln 374
Krefeld 213
München 61, 117, 207, 279, 315
Münster 53
Nürnberg 280, 373
Osnabrück (Die Diözese betr.) 277
Speyer (900 Jahre Speyrer Dom) 25
Stuttgart 316
Ulm 22
Wien 90, 281
Weitensfeld (Magdalenenfenster) 280

KONGRESSE UND VERSAMMLUNGEN

Tagung für Christliche Kunst in Duisburg. Von Karl Gabriel *Pfeill* 89
Religiöse Einkehr für bildende Künstler in der Erzabtei Beuron. Von Albert *Pfeffer* 118
Künstlerseelsorge in München. Von Michael *Hartig* 186

V. BERICHTE AUS DEM AUSLAND

Ein Bahnbrecher der religiösen Plastik: Henri Charlier. Von Richard Maria *Staud* 26
Die Ausstellungen zu Antwerpen und Lüttich. Von Walter *Bombe* 56
Das neue päpstliche Geld des Vatikans. Von H. *Schmid-Holzschuher* 282

VI. DENKMALPFLEGE

Die Orgel als Objekt der Denkmalpflege. Von Albert *Pfeffer* 26
Zur Renovierung der Wiener Karlskirche. Von Franz *Caucig* 157
Ein Handbuch der kirchlichen Kunst- und Denkmalpflege von Adrian Egger. Von Georg *Lill* 380

VII. PERSONAL- UND KÜNSTLER-NACHRICHTEN

(Die Orte in Klammern geben die Bestimmungsorte von Kunstwerken an)

Bantle, Hermann Anton † 189
Berndl, Richard (Sao Paolo u. a.) 12
Blocherer, Karl 93
Blößner, August (München) 61
Bongartz, Otto (Aachen) 120
Böhler, Eulogius, 70 Jahre 121
Dehio, Georg, 80 Jahre 120
Dieckmann (Köln) 379
Dietrich, Karl 379

Seite

Dürnholz, Hubert (Düsseldorf) 377
Feuerstein, Martin von † 215, 282
Giesbert (Aachen) 120
Heuken, Willi † 213
Holzmeister, Clemens 188
Immenkamp, Wilhelm † 216, 284
Kraus, Valentin 284
Kurz, Ludwig Ritter von, 80 Jahre 61
Madlener, Josef, 50 Jahre 216
Marucchi, Orazio † 215
Oidtmann, H. (Aachen) 120
Pfaff, Karl (Fischbach-Sickingen) 377
Samberger, Leo, 70 Jahre 379
Schleibner, Kaspar † 188
Schmitz, Josef, 70 Jahre 61
Schumacher, Johannes 380
Staud, Richard Maria 284
Wendling, Anton (Aachen) 120

VIII. BÜCHERSCHAU

39. Jahresmappe 1931 der D. G. *(v. Werden)* 319
Kalender und Jahrbücher für 1931 *(Lill)* 127, 320
Lexigraphische Kunsthandbücher *(Lill)* 320

Berger, R. Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst *(Hartig)* 64
Buchholz, Fr. Protestantismus und Kunst im 16. Jahrhundert *(Berliner)* 94
Burkard, H. und J. M. Ritz, Bamberger Hefte *(v. Reitzenstein)* 125
Clouzot, Henri, L'Art Religieux Moderne *(Staud)* 63
Conteneau, G. et V. Chapot. L'Art Antique. Orient, Grèce, Rome. *(Staud)* 320
Dreyer, Herbert, Josef Gregor Winck. Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei in Norddeutschland *(Hartig)* 64
Egger, Adrian. Kirchliche Kunst- und Denkmalpflege *(Lill)* 380
Eggler, Hans Friedr. Hans Schüz, Leben und Werk *(Bombe)* 384
Ehl, Heinrich. Norddeutsche Feldsteinkirchen *(Hartig)* 96
Fabre, Abel. Manuel d'Art Chrétien. *(Staud)* 286
Fäh, Adolf. Das Marienleben *(Hartig)* 126
Form, Die. Walter Rietzler *(Lill)* 381
Freckmann, Karl. Kirchenbau *(Lill)* 383
Friesenegger, J. M. Führer durch den Domkreuzgang von Augsburg. *(Hartig)* ... 96
Garzarolli-Thurnlackh, Karl. Die barocke Handzeichnung in Österreich *(Binder)* 158
Ginhart, Karl und Grimschitz Bruno. Der Dom zu Gurk *(Weisenhofer)* 95
Giotto und Michelangelo *(Hartig)* 127
Helbing, Hugo-Frankfurt. Auktions-Katalog. 64
Herkommer, Hans. Deutsche Bauten *(Lill)* 382
Hoffmann, Richard. Prof. Albert Boßlet-München-Würzburg. Querschnitt durch sein Schaffen *(Lill)* 383
Keil, Josef. Österreichisch. Archäolog. Institut, Ephesos *(Bombe)* 286
Knackfuß, H. Giotto und Michelangelo *(Hartig)* 127
Lamer, H. E. Unger, G. Venzmer, H. Härlin und W. Bombe. Schätze unterm Schutt. Mesopotamien. Ägypten, Griechenland, Rom *(Bombe)* 224

Seite

Lang, Hugo. Augustinus, das Genie des Herzens *(Lill)* 96
Literarischer Handweiser *(Lill)* 382
Mâle, Emile, Art et Artistes du Moyen-Age *(Staud)* 286
Mayer, Heinrich. Die obere Pfarrkirche zu Bamberg *(v. Reitzenstein)* 125
— Die Kunst des Bamberger Umlandes *(Lill)* 192
Michel, André. Histoire de L'Art *(Staud)* 96
Morper, Josef. Die Wandlungen des Bamberger Domes seit seiner Vollendung *(v. Reitzenstein)* 125
Ritz, Josef Maria. Die alte Jesuiten- und die neue St. Martinskirche *(v. Reitzenstein)* 125
— Schloß Seehof bei Bamberg *(v. Reitzenstein)* 125
Schaffran, E. Wien, Ein Wegweiser durch seine Kunststätten *(Lill)* 160
Schmaltz, Karl und Oskar Gehrig. Der Dom zu Güstrow in Geschichte und Kunst *(Hartig)* 126
Schneiderwirth, Matth. Elisabeth, Krone der Frauen *(Lill)* 96

Seite

Schubring, Paul. Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie *(Bombe)* 319
Schwenger, Abtei Wiblingen *(Hartig)* .. 64
Spamer, Adolf. Das kleine Andachtsbild v. 14.—20. Jahrhundert *(Lill)* 158
Stiehl, Otto. Der Weg zum Kunstverständnis *(Lill)* 285
Weinberger, Martin. Wolfgang Huber *(Müller)* 125
X. Evangelischer Kirchenbau *(Lill)* .. 383
X. Handbuch der Kunstwissenschaft. Burger-Brinkmann *(Artibus et literis)* 96
Zimmermann, E. Bayrische Klosterheraldik *(Hartig)* 224

IX. VERSCHIEDENES

Mitteilungen der „Deutschen Gesellschaft für Christl. Kunst" E. V. 96
Ein neues Kommunion-Andenken von M. Emmonds 127
Stipendium 160

B. ABBILDUNGEN

I. KUNSTBEILAGEN:

Heft

Altar im Alexiuschor zu St. Zeno in Reichenhall. Entwurf: Josef Schmuderer; Gemälde: Otto Graßl; Ausführung: Karl Pfefferle 11/12
Berthold, Karl Borr.: Bartholomäusschrein im Dom zu Frankfurt a. M. 1
— — Hochaltar in der Franziskanerinnen-Klosterkirche in Thuine 11/12
Burkart, Albert: Auferweckung des Jünglings von Naim, Fresken in der Pfarrkirche zu Eisenberg-Pfalz 6
Cerezo, Mateo: Himmelfahrt Mariä 10
Holzmeister, Clemens: Kath. Kirche in Blankenese-Hamburg 8/9

Heft

Holzmeister, Clemens: Inneres der Kirche in Merchingen-Saar 8/9
Lobisser, Switbert: Geschichte Hiobs .. 5
München, Herzogspital in: Die schmerzensreiche Mutter Gottes 4
Plontke, Paul: Altarmosaik der St. Clemens-Kirche in Berlin. Ausführung: Puhl & Wagner-Heinersdorff 3
Powolny, Prof.: Tabernakel in der St. Georgs-Kirche in Köln. Ausführung: Erzgießerei Wien 11/12
Tiziano Vecellio: Stabat mater 2
Wien, Hofbibliothek: Hl. Elisabeth von Thüringen (flämisch) 7

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

a) ÄLTERE KUNST

(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach den Namen der Künstler oder ihrem Standort)

Seite

Ampudia: Detail eines Renaissance-Altars in S. Miguel zu 299
Andechser, Schatzkammer: Brustkreuz d. Hl. Elisabeth. Vorder- und Rückseite 197
Angelico, Fra: Madonna 43
Antonius von Padua, Der hl. (Andachtsbilder) 102
Asam, Cosmas Damian: St. Elisabeth als himmlische Helferin der Kranken. Altarbild in Würzburg, Luitpoldkrankenhaus 219
Aschaffenburg, Das Schloß 312

Baldung (Grien), Hans: St. Elisabeth geht von der Wartburg zu den Armen 206
— St. Elisabeth mit ihren Dienerinnen am Spinnrocken 214
Bamberg, Der Domkranz im Mittelalter 63
— — nach dem nicht ausgeführten barocken Plane von Küchel 62
— — im heutigen Zustande 61

Seite

Belling, I. E.: Die hl. Elisabeth verschenkt Geld 220
Berruguete, Alonso: Purissima v. ehemaligem Hochaltar d. Klosterkirche zu S. Benito in Valladolid 303
— Prophet v. Chorgestühl der Kathedrale zu Toledo 305
— Anbetung der Könige. Detail des Dreikönig-Altars in Santiago zu Valladolid 308
Bramantino: Ecce Homo 48
Breslau: Inneres der Elisabethenkapelle im Dom zu 200
Briviesca: Detail des Hochaltares in Sta. Clara 304
Burgkmair, Hans: Holzschnitt, Die drei guten Christinnen. S. Elena, S. Brigita, S. Elsbeta 214

Campana, Pedro: Kreuzabnahme in der Kathedrale zu Sevilla 293
Caravaggio M. A. da: Ruhe auf der Flucht 51

Seite

Christus als Keltertreter (Andachtsbild) 98
— Der gute Hirte (Andachtsbild) .. 109
Cimbal J.: Hochaltar der Elisabethenkirche in Wien mit dem Bilde von 200
Conegliano, Cima da: Petrusaltar .. 49
Córdoba: Trauernde Maria von einer spätgotischen Kreuzigungsgruppe in der Kathedrale von 292
Cornelius Peter von: Landgraf Ludwig findet i. s. Bett Christus an Stelle des Pestkranken (Handzeichnung) 222
Cranach, Lukas: Kupferstich von .. 95
Cuéllar: Hl. Johannes von einer Kreuzigungsgruppe 290

Daddi, Bernardo: Vermählung Mariens 45
Delcour, Jean: Lütticher Madonna . 58
Dreieinigkeitsbild vom Sonntagberg (Andachtsbild) 107, 107

Elisabeth, Die hl.: Christus holt im Gefolge von Heiligen die Seele der Heiligen 193

Seite

Elisabeth, Die hl.: Ring 194
— Haupt und Knochen 194
— Armreliquiar 194
— Stirnseite des Elisabethenschreines i. d. Elisabethenkirche in Marburg 195
— Obere Schloßkapelle i. d. Neuenburg üb. Freiburg a. d. Unstrut. 196
— Brustkreuz, Vorderseite 197
— — Rückseite 197
— betet vor dem Altarssakrament und beschenkt Arme 198
— Titelbild zur Allerheiligenlitanei im Gebetbuch der Heiligen 198
— Inneres der Grabeskirche in Marburg 199
— Dom in Kaschau 199
— Hochaltar der Elisabethenkirche in Wien 200
— Inneres der Elisabethenkapelle im Dom zu Breslau 200
— Glasgemälde im Chor der Elisabethenkirche zu Marburg 201
— Armen, Kranken- und Gefangenenpflege der hl. 202
— Ihre Werke der Barmherzigkeit . 203
— Hochaltar des Elisabethendomes in Kaschau 203
— Detailbild aus dem Clarenaltar im Kölner Dom 204
— und die Armen (Glasgemälde) . . 204
— als Brotspenderin 205
— mit Fischen und Brot 205
— hilft einem Krüppel 205
— mit einem Kochlöffel 206
— mit Suppenschüssel und Brot . . 206
— teilt Brot aus 206
— geht von der Wartburg zu den Armen 206
— wäscht Bettlern den Kopf 206
— hält drei Rosen 207
— schenkt Geld und Brot 207
— beschenkt und belehrt einen Bettler 207
— als Tertiarin 208
— als fürstl. Witwe und St. Georg . 208
— als Tertiarin mit Skapulier 209
— trägt als Tertiarin 3 Kronen . . . 208
— Bettwunder. Altarflügel 210
— — Salzburger Alarflügel-Gemälde . 210
— — Schloßkapelle Leutstetten. . . . 210
— als Brotspenderin 211
— mit Wasserkrug und Kamm . . . 211
— mit 2 Bettlern 211
— speist die Armen 212
— geht mit ihren Dienerinnen zu den Armen 212
— speist einen Krüppel 213
— mit Korb statt Krug 213
— S. Elena, S. Brigita, S. Elsbeta: Die drei guten Christinnen (Holzschnitt von Burgkmair) 214
— mit ihren Dienerinnen am Spinnrocken (Holzschnitt von Baldung Grien) 214
— mit einer Taube, Kupferstich von Phil. Gall nach M. de Vos 214
— als Frauenvorbild. Kupferstich v. Crispin de Passe 214
— verteilt Brot. Kupferstich v. J. Gheyn 215
— bedient die Armen. Kupferstich v. R. Sadeler 216
— Altarholzplastik v. Joh. B. Straub am Hochaltar in Andechs 217
— — v. Phil. Thürr. Am Elisabethaltar im Dom zu Freising 217
— als Geldspenderin. Seitenaltar in Rott a. Inn 217
— als himmlische Helferin der Kranken. Altarbild in Würzburg v. Cosm. Dam. Asam 218
— beschenkt Kinder, v. Daniel Gran. 218
— Die Werke der Barmherzigkeit der. Deckenfresko in der Elisabethkirche in Sterzing 219
— Kirchgang. Kupferstich v. G. D. Heumann 220
— verschenkt Geld (Andachtsbild) . 220
— im Gebete. Zeichnung zu einem Kupferstichandachtsbild, v. F. V. Rigl 220

Seite

Elisabeth, Die hl.: verteilt Geld. Pergamentandachtsbild 220
— mit drei Kronen und Geld spendend. Kolor. Pergamentspitzenbild . . . 221
— im Spital. Handzeichnung von Fr.. Overbeck 222
— Landgraf Ludwig findet in seinem Bett Christus an Stelle des Pestkranken. Handzeichnung von P. Cornelius 222
— mit den Rosen und der Blinde, v. J. E. Steinle 223
Escorial, Der: Ansicht von Südwest 301
Ettal: Orgel 28
Eugen, Der hl.: Andachtsbild 101

Forment, Damian: Detail des Hochaltares der Pilar in Zaragoza . . . 299
Francesca, Piero della: Die Geißelung 44
Franziskus Seraph, Der hl. (Andachtsbild) 109
Führich, Joseph: Prager Kreuzweg, VI. Station 111
— — VIII. Station 111
— — XI. Station 115
— — XII. Station 115

Gall, Phil.: St. Elisabeth mit einer Taube 214
Gheyhn, J.: Die hl. Elisabeth verteilt Brot 215
Giralte, Francisco: Trauernder Johannes an der Kirche zu Villarmentero 303
Gozzoli, Benozzo: Erweckung eines Knaben durch den hl. Dominikus 47
Gran, Danielo: Die hl. Elisabeth beschenkt Kinder 218
Granada: Kathedrale, südl. Seitenschiff 291
Greco: Unbefleckte Empfängnis . . . 295
— Anbetung der Hirten 295
Glasgemälde: Die hl. Elisabeth 201, 204
Günther, Ignaz: St. Elisabeth als Geldspenderin 217
Günther, Math.: Die Werke der Barmherzigkeit der hl. Elisabeth in der Elisabethenkirche in Sterzing . . 219

Hammer, Wolfgang: St. Elisabeth mit Suppenschüssel und Brot 206
Haro: Kirche S. Tomás. Innenansicht 291
Heumann, G. D.: Kirchgang der hl. Elisabeth 220
Hieronymus, Der hl. (Andachtsbild) 99
Horb a. N.: Orgel um 1720—1730 . . 27

Jordan, Estéban: Detail des Hochaltares von St. Maria in Alaejos . 309
Joseph, der hl., im Strahlenkranz (Andachtsbild) 106
Juni, Juan de: Purissima vom Hochaltar der Antigua in Valladolid . 307
— Begegnung a. d. goldenen Pforte. Detail des Altares der Alderetekapelle in St. Maria zu Medina de Rioseco 307

Kasbah-Unila, Die: Eine der Burgen der Berberfürsten 313
Kaschau: Elisabethendom. Äußeres . 199
— — Hochaltar 203
Köln: Hl. Elisabeth, Detailbild aus dem Clarenaltar des Domes zu . . 204
Kremsmünster, Stift: Tassilokelch . . 35
— — Scheibenkreuz 40
Kreniß, Math.: Die hl. Elisabeth schenkt Geld und Brot 207
Kruzifixus (Andachtsbilder) 103

Ladislaus, Der hl.: (Andachtsbild) 100
Lorenzetti, Ambrogio: Madonna . . . 43

Magdalena, Die hl. (Andachtsbild) 103
Marburg: Stirnseite des Elisabethenschreins in der Elisabethenkirche in 195
— Inneres der Grabeskirche der hl. Elisabeth in 199
— Glasgemälde im Chor der Elisabethkirche in 201

Seite

Maria Immaculata: (Andachtsbild) . 99
Maria Mutter Gottes (Andachtsbild) . 100
— als gute Hirtin (Andachtsbild) . . 102
— Zell und das Schatzkammerbild (Andachtsbild) 106
Medina de Rioseco: Innenansicht der Klosterkirche S. Francisco 311
Morales: Pietà. Madrid, Academia de S. Fernando 293
München, Domkirche: Büste des hl. Benno 38
— Nationalmuseum; Mitra aus Kloster Seligenthal b. Landshut 36
— Schatzkammer der Residenz: Statue des Ritters St. Georg 39

Nazareth: Kapitell von der Verkündigungskathedrale in . . . 124, 125, 126
— Thomaskapitell von der Verkündigungskathedrale in 127
— Kapitell mit Kampf der Dämonen 128
Neuenburg über Freiburg a. d. Unstrut: Obere Schloßkapelle von Landgraf Ludwig und d. hl. Elisabeth erbaut) 196
Nikolaus v. Tolentin, Der hl. (Andachtsbild) 105

Overbeck, Fr.: Die hl. Elisabeth im Spital. Handzeichnung 222

Paße, Crispin de: St. Elisabeth als Frauenvorbild 214

Regensburg, St. Emmeram: Reliquiar 36
— Domschatz: Rationale 37
— — — Detail 37
— — Reliquienkreuz 40
Renata, Die hl.: Als Benediktinerin (Andachtsbild) 101
Rigl, V. F.: St. Elisabeth im Gebete . 220

Sadeler, R.: Die hl. Elisabeth bedient die Armen 216
Salamanca: Universität, Detail der Fassade 289
Sayn, Schloßkapelle: Armreliquiar der hl. Elisabeth 194
Scholastika, Die hl. (Andachtsbild) . 105
Seeg, Bayer. Schwaben: Orgel um 1725 erweitert 27
Stavelot: Sargreliquiar des hl. Remarcle 60
Steinle, J. E.: Die hl. Elisabeth mit Rosen und der Blinde 223
Straub, Joh. B.: St. Elisabeth 217
Suavius, Henry: Reliquienbüste des hl. Lambertus im Dom zu Lüttich . 59

Tafalla: Verkündigung. Detail des Hochaltares zu 309
Thürr, Phil.: St. Elisabeth 217
Tod, über der menschlichen Eitelkeit, Der (Andachtsbild) 98
Toledo: Der Alcázar 312

Valmaseda, Juan de: Maria und Johannes von der Kreuzigungsgruppe des Hochaltares der Kathedrale zu Palencia 301
Veneziano, Domenico: Erweckung eines Knaben durch den hl. Zenobius 46
Vetralla b. Rom: Orgel in 28
Vigarni, Felipe: Detail von dem Relief der Kreuzabnahme am Trasaltar der Kathedrale zu Burgos 296
— Relief der Kaselverleihung am Altar der Descensión de N. Señora in der Kathedrale zu Toledo 297

Wien: Haupt und Knochen der hl. Elisabeth, in der Elisabethinerinnenkirche in Wien 194
— Hochaltar der Elisabethenkirchein 200
— Karlskirche, Das Innere vor der Restauration 159
— — Presbyterium nach der Restauration 159
Wilhelm Meister: Hl. Elisabeth, Detailbild aus dem Clarenaltar des Kölner Domes 204

b) ZEITGENÖSSISCHE KUNST

(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach dem Namen der Künstler)

Seite

Adlhart, Jakob: Figuren in der Pfarrkirche in Merchingen-Saar 235
Angermaier, Jakob: Stadtpfarrkirche in Schweinfurt. Grundriß und Querschnitt des Sakramentsaltares und Expositionsnische 331
Anz: Kruzifix in der Evang. Kirche in Neuburg a. D. 350
Augusta, Mater: Kanontafeln für den Altar der Hauskapelle des Instituts der Englischen Fräulein in Landau (Pfalz) 370, 371

Bachem, Josef: St. Augustinus-Kirche in Berlin. Äußeres 66
— St. Augustinus-Kirche in Berlin. Inneres 73
— St. Martins-Kirche in Berlin-Kaulsdorf 67
Baur, Karl: Tabernakel und Gruppe der Pallotinerkirche in Freising . 275
— Kanzelreliefs in der Pallotinerkirche in Freising 275
— Hochaltar des St. Marien-Krankenhauses in Ludwigshafen am Rh. . 323
— Tabernakel und Hochaltar in der Pallotinerkirche in Freising 325, 343
— Plastik am Hochaltar von St. Anton in Augsburg 326
— Plastik am Hochaltar in Haidmühle 327
— Plastik am Hochaltar d. Pfarrkirche in Lichtenau bei Ingolstadt . . . 339
— Plastik am Altar der Privatheilanstalt Vinzentinum in Augsburg 341
Baur, Ludwig: Fresken i. d. alten Pfarrkirche in Warendorf (Westf.) . . 321
Bechtold, Albert: Die Frauen auf Golgatha 147
— Der Mann der Schmerzen 147
— Pieta 148
— Die Frauen vom hl. Blut 149
Becker-Tempelburg: Detail aus den Schiffenstern d. St. Bonifazius-Kirche in Berlin 80
Berberich, Franz: Hochaltar in Stocka 337
Bergmann, Josef: Ambo-Fresken in der evang. Kirche in Grafing . . . 361
Berndl Richard: Die Benediktinerinnenabtei São Bento in São Paolo 13
— — Ansicht von Osten 14
— Entwurf für den christlichen und israelitischen Friedhof in Brassóv-Kronstadt (Rumänien), Treppenanlage 15
— — Grabkapelle 16
— Entwurf für die neue kath. Kirche in Nürnberg. Ausschnitt aus dem Inneren und Beichtstuhl 17
— — — mit Kanzel 17
— Kirche und Pfarrhof in Frankenholz-Saar 18
Berndl, Richard: Entwurf f. d. St. Vinzenz-Kirche in München 19
— Entwurf für die Kath. Kirche in Neu-Ramersdorf bei München . . 20
Berthold, Karl Borr.: Bartholomäusschrein im Dom zu Frankfurt a. M. 9
— — Rückansicht 11
— — Seitenansicht 11
— Hochaltar i. d. Franziskanerinnenkirche in Thuine 270
— Hochaltar im Kloster Bethlehem in Limburg a. d. L. 335
— — mit Expositionsthron 335
— Tabernakel mit Aussetzungsthronos d. Christus-Königs-Altares in Thuine 343
— Seitenaltar in d. hl. Kreuzkirche in Frankfurt-Bornheim 345
— Abschlußgitter d. Reliquienkammer des Franziskanerinnenklosters in Thuine 367
Bertram, Walter: Altargemälde in der Pfarrkirche in Lichtenau b. Ingolstadt 338
Bestelmeyer, German: Evang. Anstaltskirche in Neuendettelsau 350
— Evang. Kirche in Neuburg a. D. . 350
— Evang. Friedenskirche i. Nürnberg 351
— Evang. Kapelle in Aichach 352

Seite

Bestelmeyer, German: Evang. Gustav-Adolf-Kirche in Nürnberg 353
— Ambo i. d. evang. Kirche in Grafing 361
Blümel, Karl: Schmerzensmann i. der St. Michaels-Kirche in Berlin . . . 85
Blümelhuber, Michel: Schlüssel des neuen Domes zu Linz 151
— Kreuz des Jesuitenstiftes in Kalksburg 151
— Plakette 152
Böhler, Eulogius: Deckengemälde im Sommerrefektorium des Klosters Norbertusheim in Zell b. Würzburg 122
— Deckengemälde aus der Klosterkirche Norbertusheim in Zell bei Würzburg 123
Böhm, Dominikus: Hauptaltar i. d. Franziskanerkirche in Hagen (Westfalen) 155
Boßlet, Albert: Josephsaltar in St. Ingbert (Pfalz) 347
Braunschweig: Gemälde für die evang. Kirche in Neuburg a. D. 350
Breitsameter, Max: Hochaltar i. d. Münchner Kapelle in Freising . . 341
Bröker, Margarete: Herz-Jesu-Kirche in Berlin, Kanzel »St. Lukas« . . 87
— — Detail v. d. 4. Kreuzweg-Station 87
Buchner, Georg: Siebenkerziger Wandleuchter i. Westerham 368
Burkart, Albert: Fresken i. Eisenberg (Pfalz). Gesamtansicht 161
— Detail der Fresken in Eisenberg (Pfalz) 162, 163
— Altarbild in Passau-Auerbach. Muttergottes mit hl. Bernhard 164
— — Der sel. Bruder Konrad von Parzham 164
— Der hl. Vinzenz v. Paul i. Speisesaal der barmherzigen Schwestern in der Dermatologisch. Klinik in München 165
— Die sel. Louise v. Marillac im Speisesaal der barmherzigen Schwestern in der Dermatologischen Klinik in München 165
— Christus, Detail aus den Eisenberger Fresken 166
— Mutter des Jünglings von Naim, Detail aus den Eisenberger Fresken 166
— Der Heilandsknabe } Heiligenbil- 167
— Ecce homo . . . . } der in 167
— Der gute Hirte . . } Kupferstich 167
— Herz Jesu . . . . . } Heiligenbil- 167
— Muttergottes . . . . } der in 168
— Maria Verkündigung } Kupferstich 168

Campendonk: Glasgemälde in »Maria-Grün«, Blankenese-Hamburg . . . 230

Daumiller, Adolf: Plastiken am Hochaltar der evang. Anstaltskirche in Neuendettelsau 350
Dietrich, Karl: Eine Abraham a Santa Clara-Gedenkmünze 379
Dinnendahl, Hans: Hochaltar der alten Pfarrkirche in Warendorf 321
Döllgast, Hans: Hochaltar der Stadtpfarrkirche St. Joseph in Augsburg (Erweiterung) 329

Eberz, Josef: Christus Salvator mit Engeln. Chorwand d. St. Georgs-Kirche in Stuttgart 169
— Der Eucharistische Heiland mit Heiligen. Mosaikwandgemälde in der Chornische der St. Rupertus-Kirche in Freilassing 171
— Engelskopf aus dem Mosaik d. Chores der St. Georgs-Kirche in Stuttgart 172
— Hl. Monika. Aus dem Mosaik der Frauenfriedenskirche in Frankfurt a. M. 172
— I. Kreuzwegstation in d. St. Georgs-Kirche in Stuttgart 173
Ehrenböck, Eugen: Treibarbeit am Hochaltar v. St. Anton in Augsburg 326
— Treibarbeit am Hochaltar der Pallotinerkirche in Freising 343

Seite

Eisenmenger, Annie: Teile des Credoaltares und Skizzen 153
— Pieta 154
— Muttergottes 154
— Teile aus dem Seitenflügel des Credoaltares 156
Eisgruber, Elsa: Muttergottes in Landschaft 81
— Muttergottes mit Böcken 81
Erzgießerei Wien: Tabernakel für St. Georg in Köln 245

Fahlbusch, W.: Kirche in Berlin-Wannsee. Äußeres 66
— — Inneres 70
— — Portal 75
Feuerstein, Martin von: Porträt . . . 284
Fleischmann, Arthur: St. Jakobus Minor. Detail vom Apostelaltar in Hagen (Keramik) 152
— Dreiteilige Gruppe (Keramik) . . 153
— Kruzifixus (Keramik) 153
— Hl. Paulus aus dem Apostelaltar in Hagen (Keramik) 154
— Engel mit Leuchter (Keramik) . . 154
— Hauptaltar in d. Franziskanerkirche in Hagen (Keramik) 155
Fuchsenberger, Friedrich: Hochaltar der St. Bonifazius-Kirche in Erlangen 334

Geiger, Joseph: Altarkreuz und Leuchter der St. Petrus Canisius-Kirche in Friedrichshafen 333
Giesin, Adolf: Hochaltarkreuz und Tabernakel der St. Gabriels-Kirche in München 333
— Plastiken am Hochaltar und Sakramentsaltar der St. Gabriels-Kirche in München 334
Görres, Guido: Notkirche in Berlin-Lichterfelde. Äußeres 74
— — Inneres 74
Goossens-Biehler, von: Plastiken am St. Josephs-Altar in St. Ingbert (Pfalz) 341
Graßl, Otto: Alexiuschor mit neuem Altar in St. Zeno (Reichenhall) . . 340
— Die hl. Elisabeth mit Brot und Rosen 223

Habersetzer, M.: Hl. Simon und Thaddäus in der Kirche Berlin-Adlershof 84
— Hl. Jakobus und Philippus in der Kirche Berlin-Adlershof 84
Halbach, Felix: Kapelle in Konradshöhe (Berlin-Tegel). Inneres . . . 71
Heinlein, Markus: Kanzelplastik in der evang. Kirche in Neuburg a. D. . . 350
— Altarplastik in der evang. Friedenskirche in Nürnberg 351
— Altarplastik in der evang. Kapelle in Aichach 353
Hempelmann, Josef: Vorschlag für die Ausgestaltung der Grünanlagen in Osternburg (Grundriß mit Aufriß) 22
— Variante mit Prozessionsweg und Fronleichnamsaltären 23
— Choransicht 23
— Eingangsseite 24
Henselmann, Josef: Reliefs am Altar in Waldfischbach (Pfalz) 339
Herbert, E.: St. Sebastians-Kirche in München. Außenansicht 255
— — Westfassade 256
— — Innenansicht 257
Herkommer, Hans: Kanzel in Ottenbach 359
— Kanzelambo m. Seitenaltar u. Kommunionbank in St. Wendel (Saar) . 360
— Taufstein in der Suso-Kirche in Ulm 363
— Kommuniongitter in der Suso-Kirche in Ulm 365
Hitzberger, Otto: Kreuzwegstation in der St. Michaels-Kirche in Wannsee 83
— Tabernakeltüre in der St. Dominikus-Kirche, Hermsdorf b. Berlin . 89
Hofmann & Niedermeier: Beichtstuhl in Zell a. Main 357

Seite

Hofmann & Niedermeier: Kanzel, kombiniert mit Beichtstuhl in Mädelhofen . . . 358
— Kanzel in Röttbach . . . 359
Holzbauer, Georg: Tabernakel in Pfakofen bei Regensburg . . . 342
— Beichtstuhl in Pfakofen . . . 357
— Kanzel in Pfakofen . . . 358
— Kommunionsgitter in Pfakofen . . 365
Holzmeister, Clemens: Maria-Grün in Blankenese b. Hamburg. Außenansicht . . . 225
— — Blick von der Empore zum Hochaltar . . . 226
— — Innenraum mit Blick zum Hochaltar . . . 227
— — Grundriß . . . 228
— — Turm mit Haupteingang . . . 229
— — Sängerempore . . . 229
— Pfarrkirche in Merchingen (Saar). Lage im Dorfbild . . . 231
— — Hauptfront . . . 232
— — Rückfront vom Garten . . . 233
— — Blick vom Hochaltar zum Haupteingang . . . 233
— — Blick vom Hochaltar ins Querschiff und Langhaus . . . 233
— — Grundriß . . . 234
— — Taufstein . . . 362
— Kirchenwettbewerb Gladbach-Rheydt. Hauptansicht. Entwurf . . 236
— — Rückansicht . . . 236
— Entwurf Pfarrkirche Düsseldorf-Heerdt. Schaubild von außen . . 237
— — Schaubild von innen . . . 237
— — Grundriß . . . 238
— Franziskanerkloster in Hermeskeil. Grundriß vom Erdgeschoß und I. Stock . . . 238
— — Schaubild des Äußeren . 239, 239
— St. Georgs-Kirche in Köln. Grundriß . . . 240
— — Nach der Restauration. Blick gegen den Hochaltar . . . 241
— — Hochaltar mit vorliegendem Pfarraltar . . . 243
— — Gitter in den Chorschranken . 245
— — Krypta . . . 247
— — Orgel . . . 355
— — Beleuchtungskörper in Köln . . 369

Immenkamp, Wilhelm: Selbstbildnis . 284

Kittler: Kanzelplastik in der evang. Friedenskirche in Nürnberg . . . 351
Klais, J.: Orgel in der St. Georgs-Basilika in Köln . . . 355
Klemmer, Franz: Kreuzigungsgruppe in der kath. Kirche in Feucht bei Nürnberg . . . 175
— — Der Engel bei Abraham . . . 176
— — Taufe Christi . . . 177
— — Gang nach Emmaus . . . 178
— Das Jüngste Gericht. Fresko in Walting b. Eichstätt . . . 179
— Zwei Zeichnungen. Studien zu Apostelköpfen . . . 180
Kosina, H.: Entwurf eines Berliner Domes. Äußeres . . . 68
Kühn, Karl: Kirche in Berlin-Adlershof . . . 67
— Friedensgedächtniskirche in Berlin, Humanplatz. Inneres . . . 73
Kurz, Erwin: St. Sebastian an der Fassade der St. Sebastians-Kirche in München . . . 262
Kurz, Michael: Hochaltar von St. Anton in Augsburg . . . 326
— Hochaltar in Haidmühl (Bayr. Wald) 327
— Hochaltar der Stadtpfarrkirche St. Joseph in Augsburg (Erweiterung) . . . 329
— Pfarrkirche in Lichtenau . . . 338
— — Hochaltar und Tabernakel . . . 339
— Altar der Privatheilanstalt Vinzentinum in Augsburg . . . 341
— Orgel in der Stadtpfarrkirche in Memmingen . . . 354
— Beichtstuhl in St. Anton in Augsburg . . . 357
— Kanzel in Haidmühl . . . 358
Kurz, Otto Orlando: St. Sebastians-Kirche in München. Außenansicht 255
— — Westfassade . . . 256

Seite

Kurz, Otto Orlando: Innenansicht . . 257
— — Marienkapelle . . . 258
— — Kommuniongitter . . . 263
— St. Gabriels-Kirche in München. Apsiden- und Sakramentsaltar . . 334
— — Taufstein . . . 363

Lange, Max: Bronzebüste des Kunsthistorikers Georg Dasio . . . 121
Laur, F. W.: Altarkreuz und Leuchter der St. Petrus Canisius-Kirche in Friedrichshafen . . . 333
— — Hochaltar . . . 340
— — Taufstein . . . 363
Linnemann, Otto: Hochaltarwand in der Franziskanerinnen-Klosterkirche in Thuine . . . 270
Lobisser, Switbert: Muttergottes. Holzschnitt . . . 133
— Der Gang Mariens über das Gebirge. Holzschnitt . . . 129
— Die Verkündigung an die Hirten. Holzschnitt . . . 130
— Christophorus. Holzschnitt . . . 130
— Waldandacht. Holzschnitt . . . 131
— Die selige Hemma v. Gurk. Holzschnitt . . . 132
— Aus dem »Gmünder Hirtenspiel«. Holzschnitt . . . 132

Mauracher, Hans: Anbetung der Hirten . . . 135
— Muttergottes . . . 136
— Kruzifix im Kölner Priesterseminar . . . 137
— Kriegerdenkmal in Form eines Kirchentores in Fohnsdorf . . . 138
— St. Petrus . . . 139
— St. Michael . . . 139
— Konsole für ein Kriegerdenkmal in Ried . . . 140
— Krippe . . . 140
May, Karl: Taufsteinplastik in der St. Gabriels-Kirche in München . 363
Mayer, F.: Glasfenster in der St. Sebastians-Kirche in München . . . 260
Mayrhofer, Adolf von: Kirchliche Geräte für die St. Sebastians-Kirche in München . . . 265
Mayrhofer, Franz: Altar in Waldfischbach (Pfalz) . . . 339
Miller, Hans & Benno: Reliefs am Hochaltar der St. Bonifazius-Kirche in Erlangen . . . 334
— — Kanzelplastik in der St. Rupertus-Kirche in München . . . 359
Miller, Rupert von: Taufbecken in der Kirche in Wiessee . . . 362
— Weihwasserbecken in der Kirche in Wiessee (Bronzeguß) . . . 362
— Türbeschläge in der Kirche in Wiessee . . . 366
Mistruzzi, Aurelio: Das neue päpstliche Geld des Vatikans . . . 283
Möhler, Fritz: Tabernakel in der Suso-Kirche in Ulm a. d. D. . . . 342
Müller, Berthold: Glasfenster im Vinzentinerinnenkloster Heppenheim a. d. B. . . . 76
— — Chorfenster »Liebe« . . . 78
Müller-Örlinghausen, Berthold: Die Jünger von Emmaus . . . 91
Müller-Wiegmann, Jenny: Taufstein in der St. Maria-Viktoria-Kirche in Berlin . . . 88

Nepo, Ernst: Das neue Kirchlein in Kreit b. Innsbruck. Altarwand-Fresken . . . 142
— — Die Fresken der Empore . . . 143
— — Maria (Fresko) . . . 144
— — Verkündigungsengel (Fresko) . 145
— — Hl. Michael (Fresko) . . . 146
— — Todesengel (Fresko) . . . 146
Neumaier, Rudolf: Bücher für die St. Sebastians-Kirche in München . . 265

Pfaffenbichler, Josef: Kruzifix in der Karmelitenkirche in Wien-Döbling 157
Pfister, Rudolf: Seitenaltar der mittelalterlichen Kirche in Oberlbach (Mittelfranken) . . . 345
Pinand, Jan Hubert: Studienheim der Pallotiner in Freising. Äußeres . . 271

Seite

Pinand, Jan Hubert: Pallotinerkirche in Freising. Inneres . . . 272
— — Chorraum . . . 273
— — Hochaltar . . . 275, 325
— — Kanzel . . . 275
— — Tabernakel . . . 343
— — Beichtstuhl . . . 357
— Kanzel in der Pallotinerkirche in Limburg a. d. Lahn . . . 358
— — Gittertor am Kreuzgang . . . 367
— Kanzel in Verbindung mit Kommunionschranken in Hellenholm . 361
Plontke, Paul: Christophorus . . . 1
— Der Heiland . . . 2
— Hl. Maria . . . 2
— Ministrant . . . 3
— Die Botschaft . . . 3
— Anbetung der Bauern . . . 4
— Madonna mit Engeln (dreiteiliges Altarbild) . . . 5
— Grablegung (Station) . . . 6
— Christi Fall (Station) . . . 7
Pollak, Fel. Ang.: Krankenkapelle der Marienschwestern in Berlin-Karlshorst. Inneres . . . 65
— Hof im Krankenhaus der Marienschwestern in Berlin-Karlshorst . . 69
Poppe, Georg: Christus-König. Mosaik in der Franzisk.-Kirche in Thuine . . . 270
Powolny, Prof.: Tabernakel für die St. Georgs-Kirche in Köln . . . 245
Puhl & Wagner, Heinersdorff: Glasfenster im Vinzentinerinnenkloster in Heppenheim a. d. B. . . . 76
— — Chorfenster »Liebe« . . . 78
— Detail aus den Schiffenstern der Bonifaziuskirche in Berlin . . . 80
— I. Kreuzwegstation. Mosaik in der St. Georgs-Kirche in Stuttgart . . 173
— Glasgemälde in »Maria-Grün«, Blankenese (Hamburg) . . . 230
— Glasfenster in Merchingen (Saar) 235
Pütz, Wilhelm: Tabernakel in Pfakofen in Plattenmalerei . . . 342

Rathleff-Keilmann, Harriet von: Entwurf für ein Altarkreuz . . . 86
Recknagel: Velum für die St. Sebastians-Kirche in München . . . 265
Rehle, Jakob: Hochaltar und Tabernakel der Pfarrkirche in Lichtenau bei Ingolstadt . . . 339
Reutter, Gustav: Kanzel in der St. Petrus Canisius-Kirche in Riederau . 359
Romeis, Karl: Hl. Benedikt. Für die Fassade des Klosters in Rott a. I. . 181
— Hl. Leonhard für Jachenau-Walchensee . . . 183
— Kopf des hl. Benedikt . . . 183
Rummel, Hans u. Chr.: Klosterkirche in Thuine. Grundriß . . . 266
— — Äußeres . . . 267
— — Inneres . . . 267
— — Detail der Außenwand . . . 268
— — Gang neben der Kirche . . . 269
— — Vorplatz in der Sakristei . . . 269
Roder, J.: Kanontafeln für den Altar der Hauskapelle der Engl. Fräulein in Landau (Pfalz) (Rahmen) . 370, 371
Rupprecht, Wilhelm: Glasfenster in der St. Sebastians-Kirche in München . 260
— Pluviale und Kasel für die St. Sebastians-Kirche in München . . . 264

Schelhasse, H.: St. Antonius-Kirche in Berlin. Aus den Fenstern: Die 8 Seligkeiten . . . 77
— St. Marienstift, Magdeburg: Madonna mit Hl. 3 Königen und Hirten . . . 79
Scheurle, Paul: St. Sebastians-Kirche in München. Hl. Theresia v. Kinde Jesu . . . 258
— — Hochaltar mit aufgesetztem Expositionsthronos . . . 259
— — Christus-König-Altar . . . 259
— — Muttergottes am Marienaltar . 262
Schleibner, Kaspar: Selbstbildnis . . 188
Schlösser, Hugo: Altarkreuz u. Leuchter der St. Petrus Canisius-Kirche in Friedrichshafen a. B. . . . 333
— — Hochaltar . . . 340
— — Taufstein . . . 363

Seite

Schlösser, Hugo: Taufstein in der St. Georgs-Kirche in Stuttgart . . . 362
Schellinger, Hans jun.: Seitenaltar der mittelalterlich. Kirche in Oberlbach 345
Schmid, Sixtus: Kommuniongitter in der St. Sebastians-Kirche in München 263
Schmidt, Alfred: Hochaltar in St. Conrad in Plochingen 329
— Altar der Hauskapelle der Kinderheilstätte in Wangen 337
Schmuderer, Josef: Alexiuschor in der St. Zeno-Kirche in Reichenhall . . 340
Schrott-Fiechtl, Hans: Osterleuchter im Franz Sales-Haus in Essen . . 92
Schwarz, Rudolf: Fronleichnamskirche in Aachen. Außenansicht 249
— — Innenansicht 251
— — Hochaltar 252
— — Seitenschiff mit Kanzel 252
Schwippert, Hans: Fronleichnamskirche in Aachen, Außenansicht . 249
— — Innenansicht 251
— — Hochaltar 252
— — Seitenschiff mit Kanzel 252
Sertl, Johann: Plastik am St. Franziskus-Altar in Ramberg (Pfalz) . . . 347

Seite

Smoldern, Josef: Kathedrale auf der Weltausstellung in Antwerpen . . 56
— — in Abendbeleuchtung 57
Späth, Gebr.: Orgel in St. Simprecht in Augsburg 29
— Orgel in Trier. St. Paul 29
— Orgel in Rottenburg-Ehingen . . . 30
— Orgel in Schramberg 31
— Orgel in Koblenz-Neuendorf . . . 32
Stapp, Maria: Osterleuchter aus Terrakotta für St. Sebastian in München 260
Steinmeyer & Co.: Orgel für die Stadtpfarrkirche in Memmingen 354

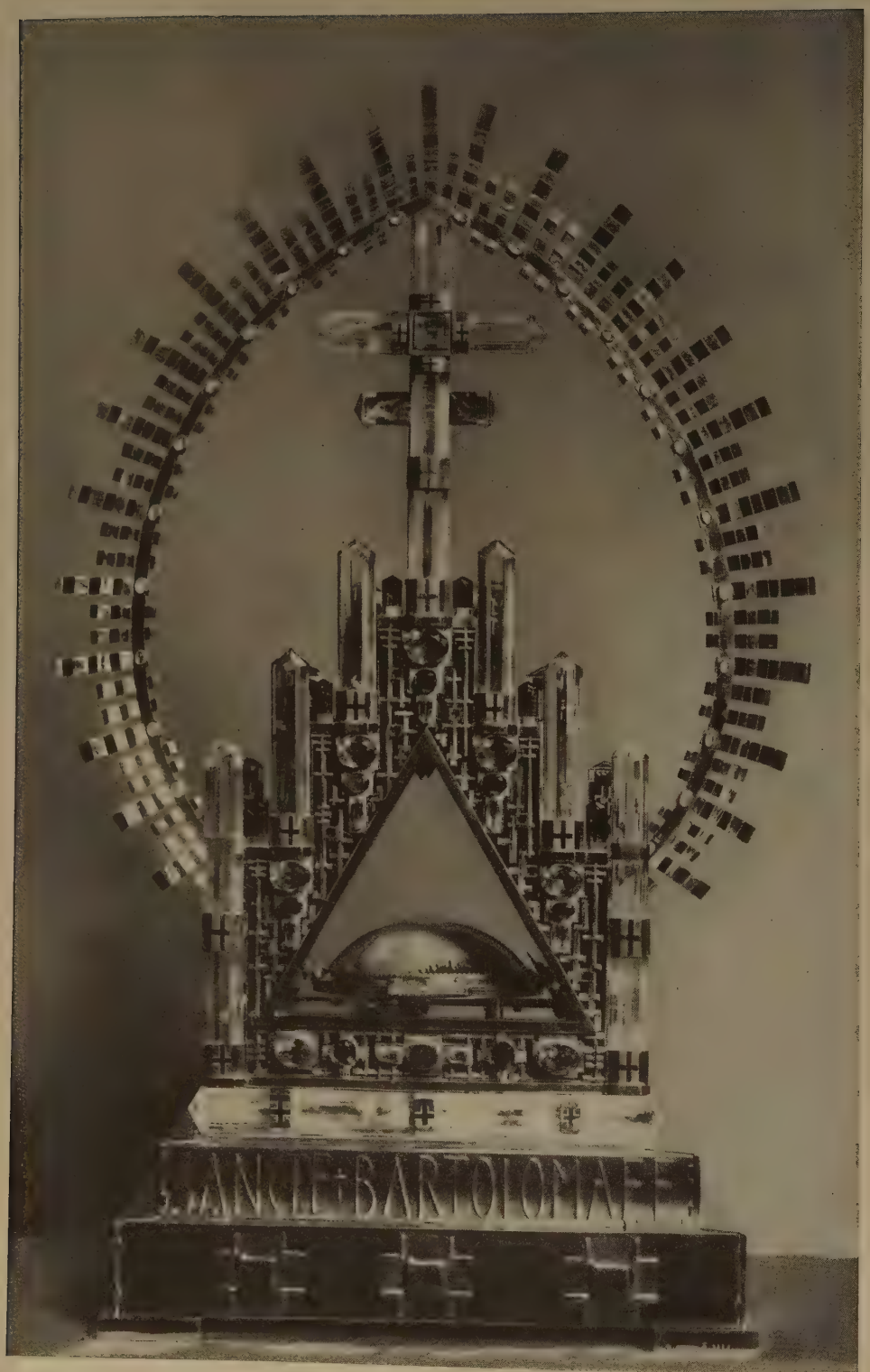
Thaler, Max: Das neue Dorfkirchlein in Kreit b. Innsbruck 141
Thalheimer, Paul: Altargemälde in der Privatheilanstalt Vinzentinum in Augsburg 341
— Kanzelmalereien für die Kirche in Haidmühle i. Bayr. Wald 358
Thielen, Marion: Taufstein und Detail 363, 364
Thuma, Friedrich: Unbefleckte Empfängnis und Apostel Andreas in der Petrus Canisius-Kirche in Friedrichshafen 187

Seite

Thuma, Friedrich: Altargemälde in der Hauskapelle in der Kinderheilstätte in Wangen 337

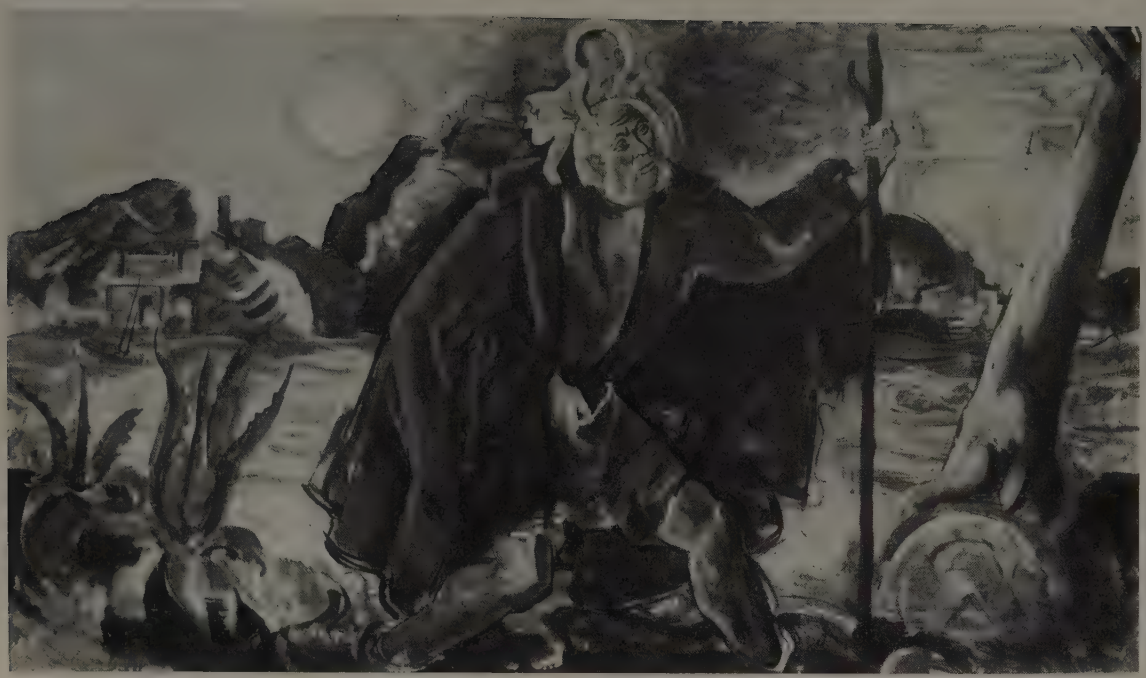
Wackerle, Josef: Evang. Gustav Adolf-Kirche in Nürnberg. Altarplastiken und Kruzifixus 353
Walcker: Orgel in der Gustav Adolf-Kirche in Nürnberg 353
Wanner, Max: Kommuniongitter in der St. Sebastians-Kirche 263
Wehinger, Julius: Madonna mit Jesusknaben 82
Wendling, Anton: Glasfenster in der Pfarrkirche in Merchingen (Saar) 235
Winhart & Co.: Hochaltar der St. Bonifazius-Kirche in Erlangen . . . 334
Weinberger, Karl: Heiliger 375
— »Passion« 376, 377, 378
Wörlen, Georg Philipp: »Ecce Homo« und »Mater Dolorosa« am Hochaltar der ehem. Jesuitenkirche in Passau 349
Wothe, Arnold: Kanontafeln für den Altar der Hauskapelle des Instituts der Englischen Fräulein in Landau (Pfalz) 370, 371

Nachbildung oder sonstige Verwertung der hier veröffentlichten Kunstwerke ist nicht gestattet.



phot. Stefan Rosenbauer - Frankfurt a. M.

KARL BORR. BERTHOLD
BARTHOLOMÄUSSCHREIN IM DOM ZU FRANKFURT A. M.
VORDERANSICHT



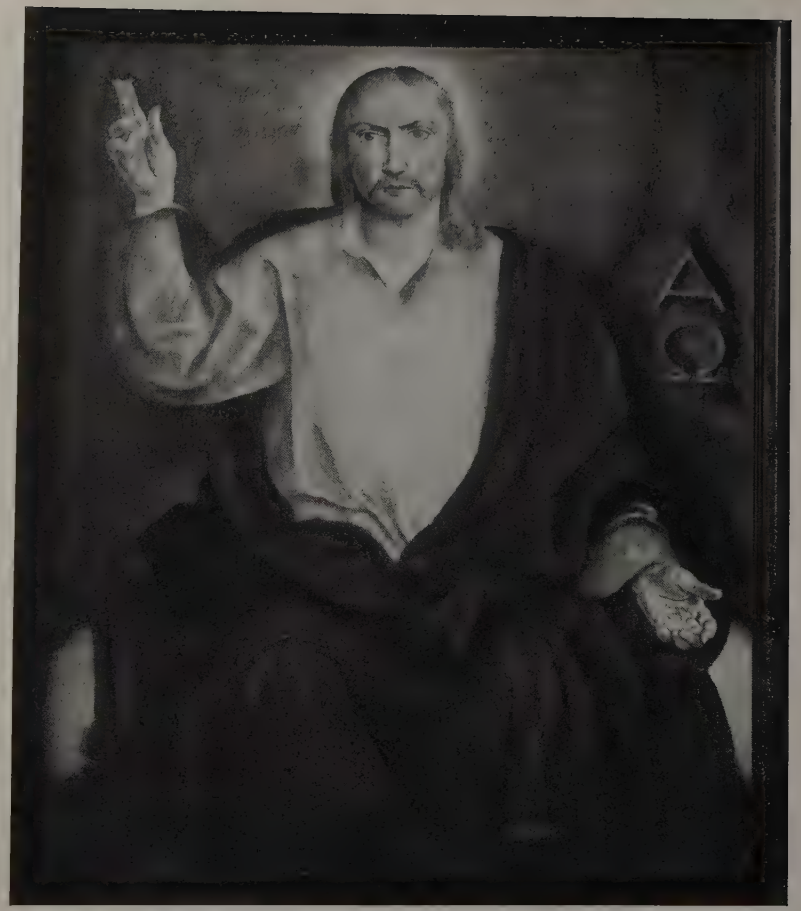
PAUL PLONTKE: CHRISTOPHORUS

PAUL PLONTKE

Von ERNST MEUNIER

Seit zehn Jahren wirkt Paul Plontke als Lehrer an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, der früheren Hochschule für bildende Künste, in Berlin. Mitten im Leben, in der vollen Arbeitskraft, immer wieder vor sich die schöne Aufgabe, an der Zukunft des deutschen Kunstschaffens mitzubauen, verfolgt dieser Schlesier im Zentrum der deutschen Kunst, das Berlin nun einmal, ob man wollen mag oder nicht, geworden ist, und an allgemein sichtbarer Stelle zugleich aus seiner Persönlichkeit, aus seiner Anschauung und seinem Gewissen das Ziel, die christliche Kunstwelt, deren Werte durch fast jahrhundertelange Hindämmerung undurchsichtig und zum Teil sogar zugeschüttet worden sind, mit frischem Atem und also mit neuem Zeitgeist zu erfüllen. Professor Plontke steht als religiöser, als christlicher und katholischer Maler in der vordersten Linie.

Wenn man seine Bilder, soweit sie biblischem Stoff entnommen sind oder sonst sakrale Betonung haben, rein motivisch auf sich wirken ließe, so hätte sich damit schon Paul Plontke als ein wahrer Künder der christlichen Grundvorstellung, wie sie im Volke lebt, erwiesen. Aber Paul Plontke ist ein verhältnismäßig noch junger Maler. Er ist neben Karl Hofer Lehrer einer Malklasse an der größten deutschen Hochschule für bildende Kunst und er ist Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, an deren Spitze als Altmeister der deutschen Malerei Max Liebermann steht. In diesen Eigenschaften ist Paul Plontke so sehr mit dem lebendigen Wirken des Tages, mit dem Gedanken, der Bewußtheit und dem Wesen unserer Zeit verwandt und vertraut, daß er gerade in den religiösen Vorstellungsbereich, dem er einen großen Teil seiner Schöpfungen widmet, eine ganz unverkennbare aktuelle Kraft, eine starkwirkende neuzeitliche Auffassung und einen aktiven Willen, der mit allen Form- und Stilproblemen unserer Tage umzugehen weiß, gebracht hat. Plontke ist in diesem Willen so konsequent, daß er ihn als ein Gesetz anerkennt. Darum ist für Plontke die Kunst, seine Malkunst, eine Auseinandersetzung mit allem lebendigen Maß und mit der ganzen Schöpfung und mit allem, was für die Kunst erreichbar und für sie bewegend ist.



PAUL PLONTKE: DER HEILAND

PAUL PLONTKE: HL. MARIA

PAUL PLONTKE: MINISTRANT

PAUL PLONTKE: DIE BOTSCHAFT

PAUL PLONTKE: ANBETUNG DER BAUERN

In dieser allgemeinen Erfassung des Lebens und der Kunst ist sein malerisches Werk in keiner Weise einseitig geworden. Weder ist die Form zur Formel erstarrt, noch ist die Kunstäußerung stereotyp und vom abstrakten Einfluß her ein Experiment geworden. Plontke offenbart sich das Leben als eine beständige und wechselnde Vielheit und immer als eine Überordnung über die Kunst. Er zwängt es nicht in einen einzigen Ablauf, er ordnet es nicht der eigensinnigen persönlichen Idee unter, sondern gestaltet gelassen, wie es dem Schaffenden zukommt, aus der Fülle den einzelnen Fall. Überstrenge Stilisierung ist kein Mittel zum Ziel, wenn man Leben aus Leben wirkt; und so ist der Gedanke, der sich am Ende noch selbst verzehrt, und damit der pure gedankliche Gehalt in der Kunst kein Ereignis, viel weniger ein Erlebnis. Deshalb nimmt Plontke eine unmittelbarere Stellung zur Kunst ein, als es gemeinhin heute Lehre und Übung ist. Mag sein, daß mancher Künstler, der in unseren Tagen an die Kunst nur durch das Medium des abstrakten Klügelns und des rationalen Beherrschtseins herankommt, in der extremen Leistung markanter, wuchtiger, monumentaler und in seinem Eingezirkelten sichtbarer, auffallender und weitreichender ist. Dafür mangelt es diesem Künstler aber wohl in jedem Fall an dem angemessenen Ausdruck universaler Zeitgestaltung; die lockere Hand ist ihm abhanden gekommen, die aus jeder Menschlichkeit den farbigen Charakter zu deuten weiß. Plontke berührt diesem intellektuellen Künstler gegenüber wie ein handwerklicher Arbeiter in der Kunst. Und das ist in unserer Gegenwart sein Maß, sein Vorzug, sein Können.

Als ein wirklicher Lehrer weiß Plontke über die eigene Neigung hinauszutreten. Er malt Porträt, Akt, Landschaft und — als seine Freude, Erholung und Leidenschaft —

PAUL PLONTKE: MADONNA MIT ENGELN

DREITEILIGES ALTARBILD

PAUL PLONTKE: GRABLEGUNG (STATION)

sakrale Gemälde. Wer kennt nicht Bilder von seiner Hand, die sich an die alten christlichen Vorstellungen, an die in den Seelen heimische und seit Jahrhunderten in demselben künstlerischen Rhythmus erhaltene Welt der biblischen Geschichte anlehnen und dabei doch einen ganz neuen Zug und Stil, unsere Auffassung vom Gewesenen und Gewachsenen aufweisen und darstellen. Plontke hat gezeigt, daß man ohne einem mittelalterlichen Bild mit Motiven aus der Bibel oder der Heiligengeschichte, ohne es irgendwie im Detail, im Sujet, in der Komposition zu ändern, eine eindringliche heutige Bewußtheit und ein rein im optischen Eindruck neues Gesicht und Gepräge geben kann. Jede Kunst lebt von der Wirkung; und wenn man sich erinnert, wie anerkennend und begeistert vor einigen Jahren die amerikanische Öffentlichkeit und Kritik in der Carnegie-Ausstellung Plontkes biblische Bilder aufgenommen und gefeiert hat, so erkennt man aus dieser Tatsache gleichzeitig die Berührung seiner Kunst mit allem Zeitnahen und allem Einströmenden in den kommenden Tag. Es ist seltsam und nicht gerade ein Zeugnis dafür, daß die interessierten Kreise die Aufgabe der Kunst, wie in aller Zeit so auch in der Gegenwart, richtig sehen und überhaupt erkennen, daß ein Maler wie Paul Plontke im Grunde genommen dennoch nicht sein Publikum hat, seine Kundschaft hat. Die Aufträge, die Paul Plontke bisher erhalten hat, sind mit den Fingern einer Hand bereits weit überzählt. Die Anteilnahme an seinen Bildern, gerade an den Bildern seines spezifischen Könnens, seiner innersten Leidenschaft, geht von Kreisen aus, auf die er selbst zuletzt gerechnet und vertraut hat. Man muß sich selbstverständlich freuen, daß ein Künstler seines Formats und seiner Intensität Anerkennung auch dort findet, wo sie nicht vermutet ward und er sie selbst nicht gesucht hat. Dennoch bleibt ein Tropfen Bitterkeit in diesem Kelche zurück.

Unsere Zeit steht viel weniger stille als jemals eine andere Epoche. Der heutige Tag überdrängt lebendig und gewaltig den gestrigen. Schon stürzt er sich mit unendlicher Erwartung in das Morgen. In dieser Situation bedeutet jedes Ausruhen ein Versäumen,

PAUL PLONTKE: CHRISTI FALL (STATION)

und das Ausgeruhtsein ist fast nur noch zu einem Begriff der psychologischen Terminologie gestempelt. Kein Stand und Beruf hat es schwerer, unter diesem Zeichen zu arbeiten, als die Künstler. Ihnen schwemmt heute die Woge des Geschmacks und der Mode wieder weg, was sie sich gestern mühsam an neuem Land gewonnen hatten. Es ist wie ein Symbol der Unsicherheit unserer kulturellen Lage, wenn gerade die Kunst im beständigen Wandel ihre neue Gesetzmäßigkeit zu erblicken scheint. Das Ergebnis der Leistung scheint weniger wertvoll geworden als der Zwang zur Leistung. In dieser gärenden Gegenwart begegnet man um so lieber einem Künstler, der diese falsche Auffassung vom Kunstwesen und Kunstwirken nicht in sich und seinem Schaffen wiederholt. Paul Plontke hat auch seine Entwicklung. Erst in den letzten Jahren ist er in dem Gefühl des Reifens zu einer monumentaleren Gestaltungsweise vorgedrungen. Ihm würde sicherlich heute das Fresko ein persönlicher Genuß und eine große künstlerische Förderung sein. Wenn man seit Jahren in den Ausstellungen in Berlin und auch in manchen Orten im Reich seine Bilder mit religiösen Motiven beobachtet hat, so gewahrte man hier in der breiten flächigen Farbbehandlung und in der strengen großzügigen Komposition den drängenden Fortschritt, zu dem sich der Künstler verpflichtet fühlt. Seine Malerei steigt aus der Intimität mehr und mehr in eine vom Zeitwollen geförderte Monumentalität auf. Zum Beispiel die Madonnenbilder, die man von Plontke aus früheren Jahren gesehen hat, in ihrem schlichten Wurf, der humorverbrämten Schilderung der Einzelheit und in dem nicht selten romantischen Rahmen, in den sie gestellt waren, machen heute einem im Format, in der farbigen Bedeutung und im motivischen Temperament machtvolleren Gestaltungswillen Platz, wobei Plontke immer aber die solide handwerkliche Ausarbeitung an den Anfang stellt. Ich kenne ein Bild von ihm: »Christus am Kreuz«. Das Bild ist in alle Düsterkeit seines unerhörten Vorganges getaucht; die Kreuzigungsgruppe, umdrängt von Menschen und Menschen, umbrandet von allem Vorgefallenen, das uns aus den Evangelien berichtet ist, gibt eine mitreißende und unnachahmliche heroische Impression des Ereignisses. Überbaut ist das Ganze von einer in

diesem Bild unbedingt notwendigen Gegenwartsschilderung. Eine Brücke wölbt sich über eine Straße, Kirchen, Häuser, die Technik unseres Jahrhunderts sind erfüllt von der christlichen Grundidee, ihrem Symbol und ihrer Ewigkeitsgeltung. Ähnliche starke Bilder, in denen die Wirkung bis zur letzten Volkstümlichkeit alles ist, finden sich in dem Kreuzweg, den man vor einigen Jahren in der Ausstellung christlicher Kunst in Berlin gesehen hat.

Plontke arbeitet heute an einem neuen Kreuzweg, der seinen inneren Fortschritt auch hier, im Vergleich, deutlich erkennen läßt. Das Schicksal war ihm in der letzten Zeit nicht wohlgesinnt. In seiner Arbeit, in der Hingabe an das Werk und hier gerade in den Bildern, die ihm am meisten sagen und liegen, in seinen Schöpfungen sakraler Kunst, findet er die Ausgewogenheit wieder, die der schaffende Künstler braucht.

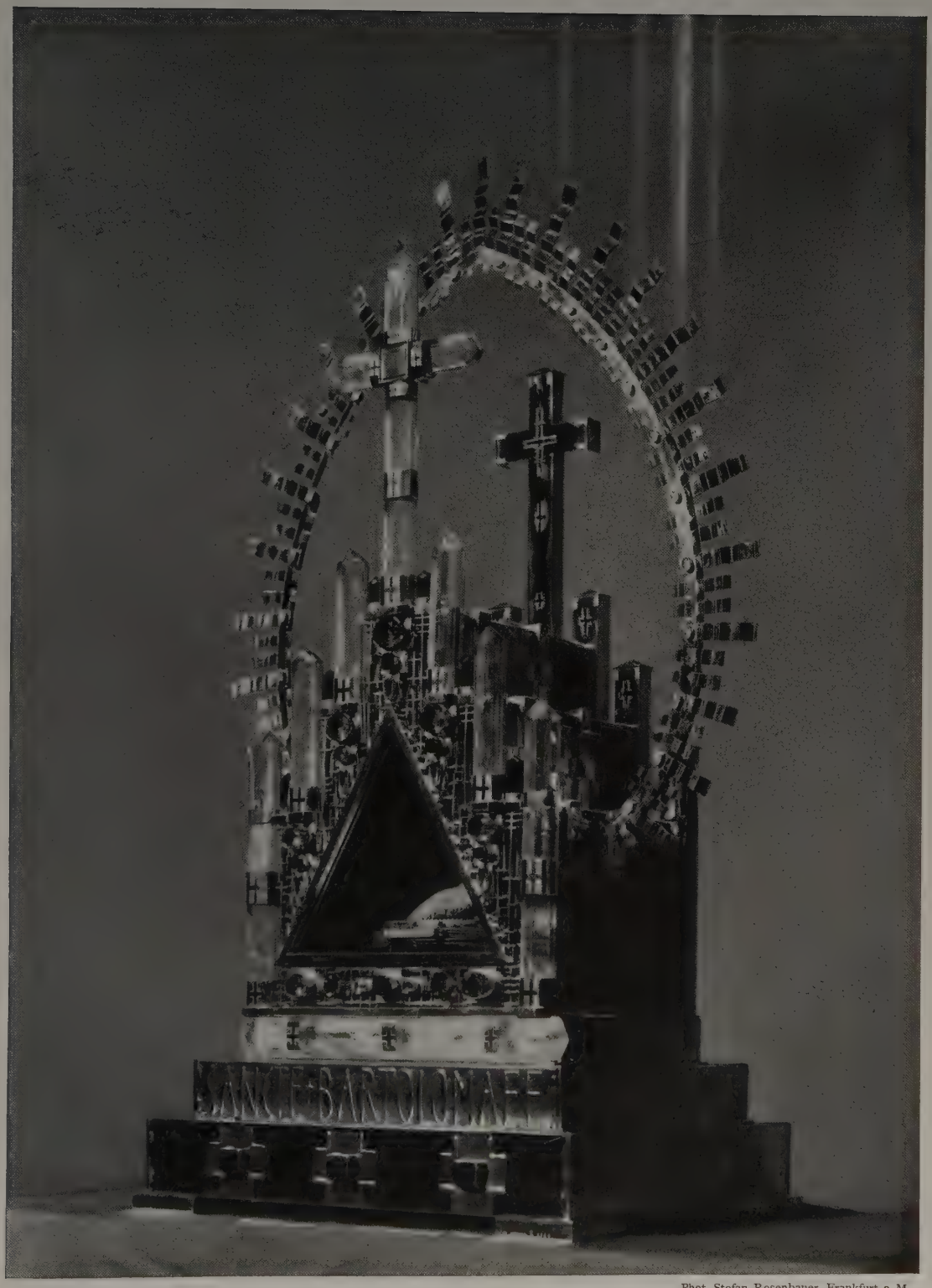
DER ST. BARTHOLOMÄUS-SCHREIN IM DOM ZU FRANKFURT A.M.

Von OSCAR GEHRIG

Nicht daß es auch heute für unsere führenden Handwerkskünstler wieder bedeutsame kirchliche Aufgaben gibt, ist das Bemerkenswerte, sondern daß nach einer langen Epoche unsäglichen Tiefstandes auf diesem Gebiete und dem Aufgehen in der »Konfektion« solche wichtigen Arbeiten den berufenen Meistern eben wieder zugeführt werden. Vor allem, daß dies endlich bewußt geschieht. Erinnern wir uns deshalb auch daran, daß jetzt vor einem guten Jahrsechst die Berliner Bischofsinsignien von der Hand eines Josef Wilm † geschaffen werden konnten, daß ferner manche bedeutsame Monstranz inzwischen entstand, die hoffentlich noch in späten Zeiten Zeugnis ablegt von der sich langsam bildenden Höhe der deutschen Handwerkskunst im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. So bringen wir voll Stolz heute in Wort und Bild eine neue und große Arbeit in Edelmetall und Farbsteinen von Karl Borromäus Berthold, einen Reliquienschrein des St. Bartholomäus für den hohen gotischen Dom zu Frankfurt a. M. Die Bedeutung des Schöpfers, der selbst Frankfurter ist und dessen Strahlenmonstranz für die dortige neue St. Bonifatius-Kirche Martin Webers uns allen bekannt ist, braucht einleitend hier nicht mehr unterstrichen zu werden; das Werk dieses Gold- und Silberschmieds rundet sich mehr und mehr ab.

Reliquienschreine! Wer vor wenigen Jahren anläßlich der Jahrtausendfeier der Rheinlande die herrlichsten Schreine der Welt nebeneinander sah, wird jenen unvergeßlichen Eindruck nicht mehr los. Es war ein hohes Lied auf alten deutschen Kunstgeist, das dort gesungen werden konnte. Edles Material und dessen meisterliche, unübertreffliche Bearbeitung ergaben eine gegenseitige Wirkungssteigerung. Nur wer wieder den feindifferenzierten Zeitcharakter aller dieser Höchstleistungen so recht verstanden hat und selbst schöpferischen Geist in sich verspürt, entgeht der großen Gefahr äußerlicher und infolge des Mangels an Mitteln ärmlicher Nachahmung, die, sei sie auch noch so sehr verbrämt, im Formalismus steckenbleiben muß. So ist ja auch in neuer Zeit an prominenter Stelle noch manch recht unzulängliches Werk entstanden, das kirchliche Gebrauchsform und Umgebung mit kirchlichem Stilismus verwechselt. In einem Dom wie in dem Frankfurter aber darf heute, wo sich zudem das künstlerische Leben in dieser Stadt seit längerem wieder so regt, erst recht nur Edles aufgestellt werden, das entsprechend unserer gegenwärtigen Struktur der Glaubensgemeinden und der verfügbaren Mittel (falls sie einmal auch reicher fließen), eine geistige und formale Einheit erreicht, also über die engere Zeit hinaus vollwertig ist und bleibt. Ein unmotiviertes, vielleicht lange beliebtes Spiel mit der »Domgotik« hatte zu unterbleiben, und die Einfügung eines neuen Werkes war von uns aus gesehen selbständig vorzunehmen, nicht anders, wie sie ehedem Epoche um Epoche vorgenommen hat, um dennoch in eine große, zusammenschwingende sakrale Einheit hineinzuwachsen.

Der St. Bartholomäus-Schrein Karl Borromäus Bertholds erfüllt für jeden unbefangenen Betrachter sofort die oben gestellten Forderungen. Hier ist ein religiöses Gebrauchsstück und ein vollgültiges Kunstwerk, das in Besinnung auf Zweck und Kunstform, überalltäglich, an sich schön wirkt und doch noch geadelt wird durch seine heilige Aufgabe, geschaffen worden. Edel im Werkstoff, großzügig aufgebaut als Ganzes, im ein-



Phot. Stefan Rosenbauer, Frankfurt a. M.

BARTHOLOMÄUS-SCHREIN IM DOM ZU FRANKFURT A. M. GESAMTANSICHT

ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: KARL BORR. BERTHOLD-FRANKFURT A. M.

zelnen aber kleinodienhaft durchgeführt, echt nicht nur im Material, sondern auch in der Gesinnung und in der Hingabe. Von solchem Schrein aus strömt der Geist der Verehrung. Im Reichtum noch ist es klar, wieder wie alte, reiche Kunst in sich geordnet. Der »Stil« ergab sich daraus von selbst. Stil wird, wächst. Er ist nicht von vornherein da wie im Musterkarton. Eine Arbeit des 20. Jahrhunderts steht vor uns, und doch, wer wollte behaupten, daß sie nicht mit den Formen des alten Doms zusammenklänge, ohne sie selbst an sich zu tragen? Harmonie ist hier gleichsam offenes Geheimnis.

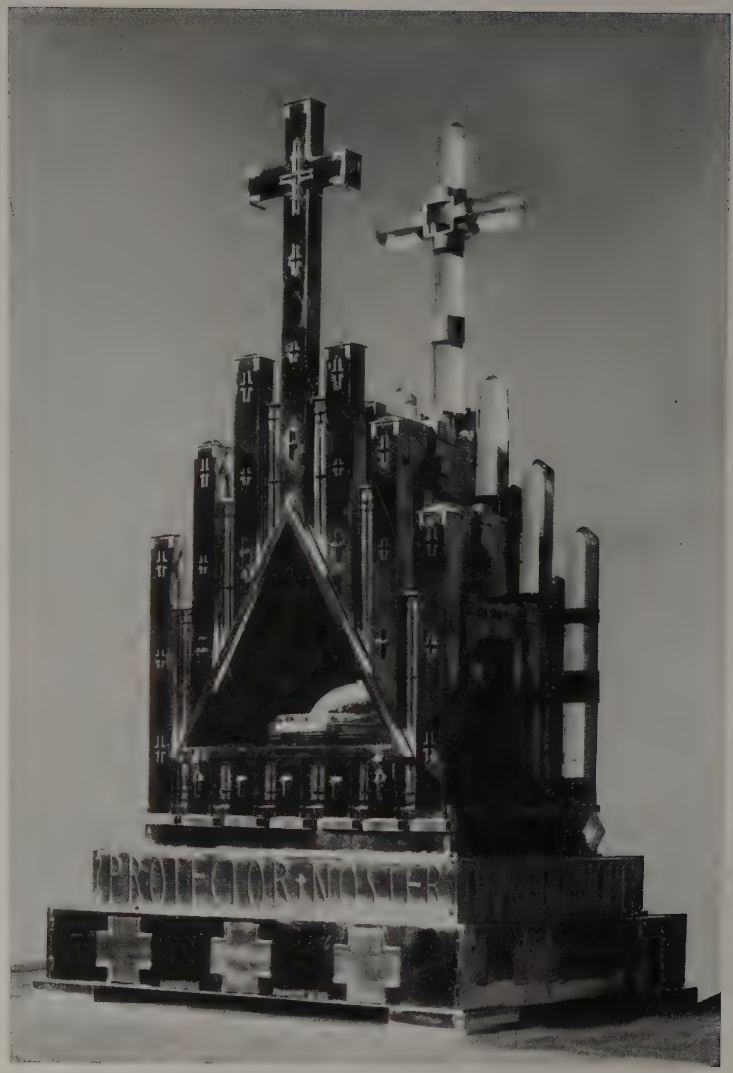
Die Größe des »Schreins« war zunächst durch die vorhandene (Schädel-)Reliquie gegeben. Gefordert wurde aber sodann, daß diese Reliquie nunmehr von außen zu sehen sein sollte, nachdem sie in einer alten runden Fassung bisher aufbewahrt gewesen war; diese Fassung mußte auch mitverwendet werden. Kurz folgen die Abmessungen: der ganze Schrein ist bis zur obersten Spitze des Strahlenkranzes 80 cm hoch und ganz in Silber, dabei in der Hauptsache vergoldet, ausgeführt worden. Der unterste Sockel mißt 48:35 cm, mit maßgeblicher Längsachse. Auf dem Grundrißrechteck ruht ein zweiter Sockel, um dem ringsherum die Schrift angebracht ist: »Sancte Bartholomaee Patrone et Protector noster ora pro nobis.« Der untere und der Schriftsockel sind mit gehämmertem Silberblech verkleidet, die Schrift von rückwärts herausgetrieben.

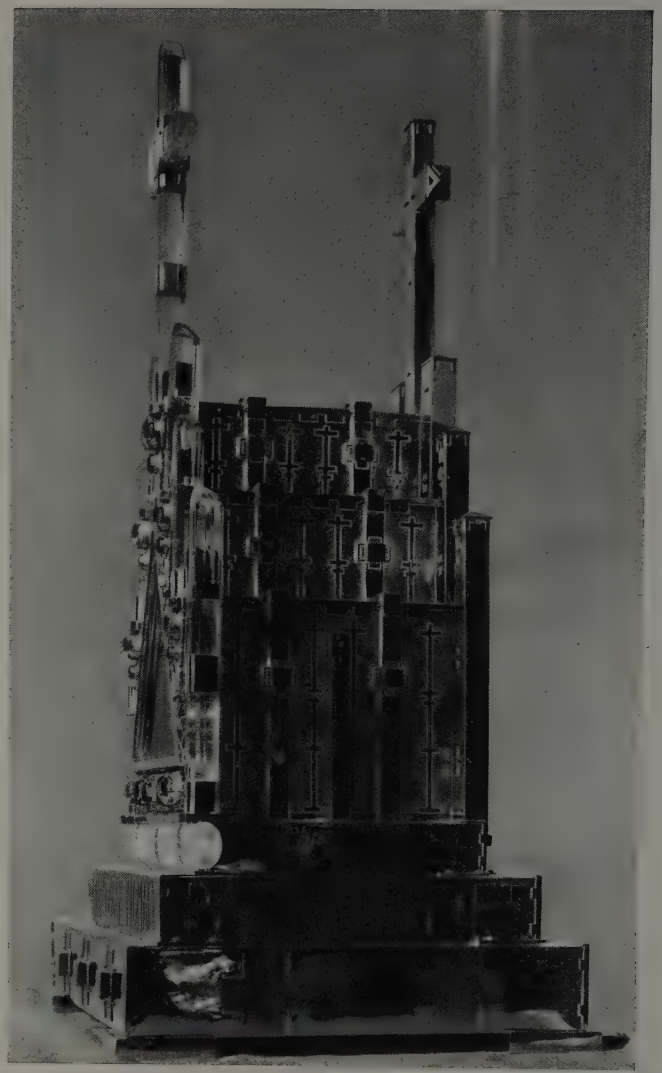
Auf diesem Unterbau erhebt sich dann der eigentliche Schrein in einem strengen und steilen, dreistufigen Aufbau (Abb. S. 9), der als solcher noch einmal betont ist durch zwei kräftige parallellaufende Bänder. Diese umschließen den Aufbau oben und an der Seite und werden an den senkrechten Wänden durch kreuzförmige Ausbildung rhythmisch unterbrochen und zugleich unterstrichen. An der Schauseite, der vorderen Schmalseite, sowie an der Rückseite wird dieser gestraffte Aufbau durch ein wenig nach vorn gestellte Pfeiler gleich Türmen, die über die Silhouette des Schreines hinausragen, Pfeilergiebeln ähnelnd, gelockert. Dabei entstehen zwei idealisierte Fassaden, nämlich eine Vorder- und eine Hinterfassade, deren mittelste Pfeiler zu kräftigen Kreuzen ausgebildet sind.

Da der Schrein nur an wenigen Tagen des Kirchenjahres auf einem Seitenaltar des Domes ausgestellt wird, ist die stets nach vorn gekehrte Schauseite aus Gründen der am Orte gegebenen Stellung besonders hervorragend ausgebildet worden.

Die Basis des eigentlichen Gehäuses sowie die oben abgedachten Türme oder Pfeiler und das Kreuz an der Schauseite sind aus geschliffenem Bergkristall, hochstrebend stehen sie auf nach unten sich treppenförmig bildenden Sockeln. Auf diesen sind je drei Steine angebracht, und zwar von oben nach unten gesehen je ein großer ovaler Goldtopas, roter Feueropal und schmaler, schlankovaler Aquamarin (s. Kunstdrucktafel).

Zwischen den Türmen von Bergkristall stehen kleinere, formal in den oberen Enden den Pfeilern entsprechende Amethystkristalle. Diese Farbenskala der Steine wiederholt sich auf dem schmalen Feld, das von der Basis des Dreiecks und dem quergelagerten Bergkristall eingeschlossen ist. Die Fassungen der Steine und die Fassungen, die die Bergkristalle halten, sind grünlich vergoldet, während der Grund, auf dem die treppenförmigen Sockel angebracht sind, in polierter Gelbgoldfläche, somit dunkel, dasteht. Auf diesem polierten Goldgrund ist das Stäbchenornament luftig, d. h. mit etwas Abstand vom Grund aufgesetzt. Diese anderthalb Millimeter starken Stäbchen sind senkrecht auf einem dreimal so breiten Silberstreifen aufgelötet und bilden in ihrem Schnitt die T-Form. Von der oberen Kante dieser Stäbchen ist die Vergoldung wieder abgerieben, so daß die ganze Zeichnung dieser Stäbchen silbern erglänzt. Die so glatten, geraden Silberstäbe sind nun noch in ihrer vertikalen Richtung durch Punzenhiebe, jedoch nicht durchweg, sondern in rhythmischen Intervallen aufgelöst. Durch diese verschiedenen Farbtönungen des Metalls ist die Vermittlung und das Zusammengehen des Ganzen mit den weißen Bergkristallen erreicht. Der Strahlenkranz, der in Wirklichkeit nur als ein zartes Spiel von warm-metallischen Lichtern erscheint, vervollständigt das Bild und betont, daß mit dem Schrein etwas Verehrungswürdiges umschlossen ist. Dies alles ist auch notwendig, weil der Schrein jeweils bei seiner Aussetzung in einer für ihn nicht auf die Dauer bestimmten Umgebung steht. Auf dem Führungsband des Strahlenkranzes sind als Vermittlung zu der so reich mit Steinen besetzten Vorderwand in angemessenen Abständen vierundzwanzig bläulichweiß schimmernde Mondsteine in ovaler Form angebracht. Die Goldfarbe des Strahlenkranzes ist grünlich hell und poliert. Seine Befestigung an dem Gehäuse ist so konstruiert, daß man ihn auch abnehmen kann, wenn





Phot. Stefan Rosenbauer, Frankfurt a. M.

BARTHOLOMÄUS-SCHREIN IM DOM ZU FRANKFURT A. M.
VON KARL BORR. BERTHOLD

RÜCKANSICHT

SEITENANSICHT

es sein jeweiliger Aufstellungsort verlangt. (Damit man den Aufbau des Schreines auf der Photographie klar und deutlich erkennen konnte, wurde die seitwärtige und rückwärtige Aufnahme ohne den Strahlenkranz gemacht, Abb. S. 11.)

Die an sich glatten Seitenwände, die sonst nur durch die schon oben erwähnten plastischen Steilbänder eine Unterbrechung erfahren, sind belebt durch eine Gravierung, die in Linienführung und Charakter von der Vorderseite zur Rückfront eine organische Überleitung bildet. Die an und für sich einfache Gravur teilt die Flächen noch einmal in mattgoldene und polierte Flächen. Der Grund ist Mattgold, während die zwei breiten plastischen Bänder und das durch Gravurstriche eingesäumte Kreuzstabornament poliert sind und somit dunkel auf mattem Goldgrund stehen.

Die Rückseite ist im Gesamteindruck abermals etwas schlichter gehalten als die Seitenflächen, so daß dadurch die notwendige Steigerung von der Rückseite über die Seitenfläche nach der reichen Vorderfront zum Ausdruck kommt. Umgekehrt ist das Abklingen von der Vorderfront nach der Rückfront auch durch Verwendung von immer sparsameren Mitteln erreicht. Die über die ganze Fläche der Rückfront laufenden Pfeilerstreben werden nur durch den dreieckigen Fassungsrand der facettierten Glasscheibe, die ausschließlich auf der Rückseite zu öffnen ist, überschnitten. Diese »Türme« stehen zur Hälfte nach vorn über, so daß vom tieferliegenden Grund nur noch schmale Streifen zu sehen sind. Auf diesen grünvergoldeten Streifen wurden noch einmal von Gravurstrichen eingesäumte, polierte Linien angebracht. Die »Türme« oder Pfeiler selbst sind ganz glatt, gelb vergoldet und hochglanz poliert. Eine Unterbrechung erfahren sie nur durch schmale, ausgesägte, also durchbrochene Kreuze auf den einander gegenüberliegenden Seiten, insoweit sie frei über die Querdächer des Gehäuses hinausragen. Da, wo die Türme jedoch über die Grundfläche laufen, findet diese Verzierung ihre Fortsetzung durch aufgesetzte Kreuze im Charakter des Ornaments der Vorderseite. Möge mit diesem edlen Schrein eine weithinleuchtende Tat vollbracht sein, für die wir den Auftraggebern wie auch vor allem dem Meister dankbar sind. Als architektonische Schöpfung im kleinen offenbart gerade der neue Schrein seine innere Beziehung zur anbrechenden architektonischen Erneuerung unserer Tage, zuchtvoll, wie echte alte Kunst stets beziehungsreich und zuchtvoll war, Ausdruck einer Gesinnung, nicht aber Dutzendbeispiel einer Mode.

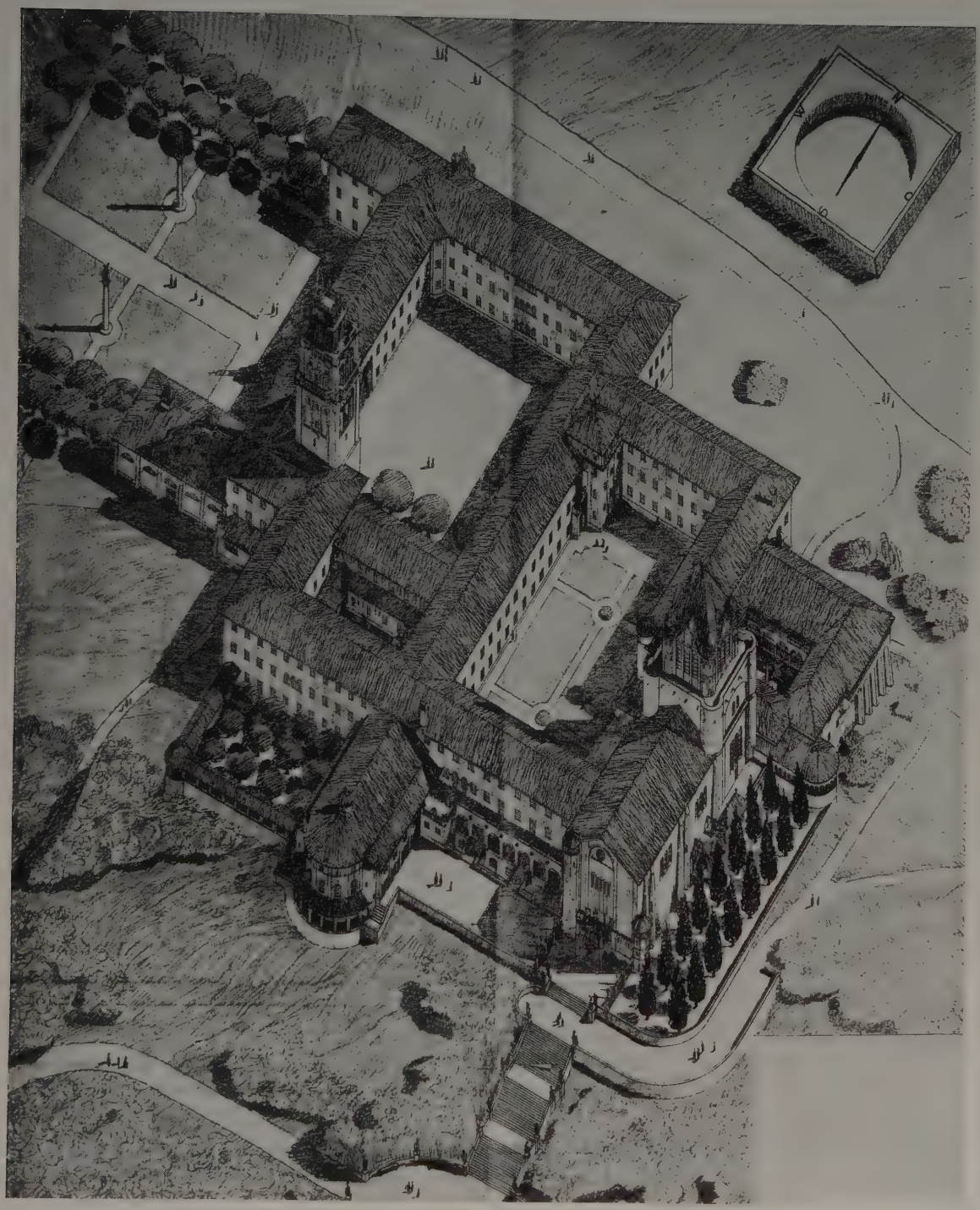
RICHARD BERNDL IN SEINER 25JÄHRIGEN LEHRTÄTIGKEIT

Von HANS KIENER

In diesem Jahre sieht der Architekt Professor Richard Berndl auf eine 25jährige außerordentlich erfolgreiche Lehrtätigkeit an der »Staatsschule für angewandte Kunst« in München zurück.

Das Beste, was ein Lehrer seinen Schülern geben kann, außer dem »Lernbaren« des äußeren Rüstzeuges — das ist er selber, daß er eine Persönlichkeit ist, die den Schülern Führer und Maßstab für eigenes Werden zu sein vermag. Und wie für den wissenschaftlichen Lehrer eigenes Forschen und ein Vertreten der Ergebnisse in der Öffentlichkeit unerläßlich ist, so für den künstlerischen Lehrer eigenes Schaffen, wenn anders er lebendig bleiben, wachsen und ausreifen soll.

Richard Berndl stand als junger Mann mit in der vordersten Linie jener ausgezeichneten Bewegung, die kurz nach der Jahrhundertwende von München ihren Ausgang genommen hat, die auf nichts Geringeres zielte, als von dem Hantieren in allerlei Details, historisierenden oder solchen des Jugendstils, wieder zum Wesentlichen des Bauens, zum Gestalten aus einer einheitlichen Gesamtvorstellung heraus vorzudringen. Das Hotel Union in München (1907), das Mozarteum in Salzburg (1910), sehr fein in den Verhältnissen, geben einen vortrefflichen Begriff vom Schaffen Berndls in dieser Zeit. Andere Bauten, wie das Wohnhaus Goedl in Prag schließen sich an. Schon früher waren Landhäuser in Solln, Starnberg und Wolfratshausen entstanden. Für die Nuntiatur in München hat Berndl ein Projekt gemacht, und es verrät den taktvollen Architekten, wie Berndl in seinem Entwurf Rücksicht nimmt auf die Örtlichkeit, auf den Charakter der schon vorhandenen Bauten; man sieht bei diesem sehr schönen Entwurf, wie wenig die »Formen« bedeuten, wie es vom Standpunkt der Qualität von sekundärer Bedeutung ist, ob die



RICHARD BERNDL: DIE BENEDIKTINERINNENABTEI SÃO BENTO IN SÃO PAOLO (BRASILIEN) (1912)

RICHARD BERNDL: DIE BENEDIKTINERINNENABTEI SÃO BENTO IN SÃO PAOLO (BRASILIEN)
ANSICHT VON OSTEN (1912)

»Formen« historisierend sind oder modern, wenn das Wesentliche der Komposition, die Verhältnisse, die Flächenspannungen, die Gewichtsverhältnisse der Massen in harmonischer Beziehung stehen. Das Haus Stengel in München-Harlaching, das Berndl 1928 gebaut hat, läßt erkennen, wie wertvollste Entwicklungsmöglichkeiten die heute vielfach beliebte extensive, romantisch schweifende Art des baulichen Konzipierens außer acht läßt, läßt erkennen, wie wertvoll die intensive Kultivierung des Stilwillens sein könnte. Im Hause Stengel, dem Typ der sehr vornehmen Villa — die Fenster sind heruntergezogen bis zum Fußboden und unten mit Gittern abgeschlossen —, nimmt Berndl bauliche Gedanken und Ausdrucksmittel wieder auf, die er schon viel früher ausgebildet hatte, aber auf einer durch die vorgeschrittene Reife bedingten höheren Ebene seiner geistigen Persönlichkeit. Es ist ein vollkommenes Werk, und feinste Abstimmung der Maße, feinste Abwägung der Flächenspannungen bedingen seine Vollkommenheit, seinen Einklang. Anders nicht ist die griechische Architektur bei stetem Festhalten am Motiv durch die beständige Läuterung der Verhältnisse gewachsen, anders nicht die Architektur des italienischen 16. und des deutschen 18. Jahrhunderts.

Wenn man sieht, wie sicher Richard Berndl das Wesentliche vom Unwesentlichen zu unterscheiden, wie sicher er auf die elementaren Ausdrucksmöglichkeiten in der Architektur zurückzugreifen vermag, empfindet man es als etwas Selbstverständliches, daß die Dinge, bei denen er sich ausgesprochen moderner Formen bedient, auch wieder im Ganzen gesehen und aus dem Ganzen gestaltet und gut sind, organisch modern im guten Sinn, nicht im modischen und spielerischen. Das wird bei dem Projekt für das neue Kurhaus in Salzburg sehr deutlich: es sind sehr klare Formen und sehr gute Verhältnisse, das Ganze ist höchst sachlich; es sind lauter glatte Flächen, gerade Linien, was heute viele machen — aber es ist geformt, was heute nur sehr wenige machen. Das gleiche wäre vom Wettbewerb für das Hallenschwimmbad für München-Nord zu sagen. An Sachlichkeit nicht zu überbieten, aber auch wieder geformt. Originelle und gelungene Versuche, die tirolisch-alpine Tradition, das stark vorspringende Dach, das Motiv des Erkers in Verbindung zu bringen mit ganz modernen Lösungen, gibt Berndl in seinen Arbeiten in Bad Gastein und Joachimsthal. Zur Zeit baut Berndl in einer der Münchener großen Siedlungen in Neu-Ramersdorf; die Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt in Salzburg wurde unlängst vollendet.

Berndls feines Gefühl für das Zusammenklingen des Baues mit dem Gelände, mit der Landschaft, lassen ihn prädestiniert erscheinen, auch eigentlichen Ingenieurbauten die künstlerische Form zu geben. Die Brücke über die Amper in Dachau, die innere Isarbrücke in Landshut und das Projekt für die Echelsbacherbrücke lassen deutlich ein Eingehen auf die technischen Anforderungen des Ingenieurs spüren, und doch ist das

RICHARD BERNDL: ENTWURF FÜR DEN CHRISTLICHEN UND ISRAELITISCHEN FRIEDHOF IN BRASSÓV-KRONSTADT (RUMÄNIEN): TREPPENANLAGE (1917)

technisch Notwendige und Mögliche in die Form einer organisch schwingenden Linie gegossen, die mit der Landschaft zusammengeht.

Sehr erfolgreich betätigte sich Berndl auch im Ausstellungswesen. 1908 gestaltete er die Repräsentationsräume der großen Münchner Ausstellung, 1910 arbeitete er an der künstlerischen Formung der Musikausstellung mit, im gleichen Jahre war er eine der leitenden Persönlichkeiten bei der Durchführung der Münchner Ausstellung in Paris, 1912 war er bei der Gewerbeschau tätig, 1922 leitete er die Abteilung für christliche Kunst in der Gewerbeschau, 1925 die Ausstellung »Bayer. Kunsthandwerk«, 1927 die Ausstellung »Christliche Kunst«, beide im Pavillon des Alten Botanischen Gartens.

So Bedeutendes Berndl im Profanbau geleistet hat, seine eigentliche Liebe gehört von Jugend an dem Kirchenbau. Schon als junger Mann hat er sich mit dem Problem der kleinen Landkirche beschäftigt und über dieses Thema in der »Monatsschrift des Vereins für Volkskunst und Volkskunde«, 1903, 1. Jahrgang Heft 1 und 2, einen ausgezeichneten, von ihm selbst mit trefflichen Zeichnungen illustrierten Aufsatz veröffentlicht; »Unsere Landkirchen sonst und jetzt«, der außerordentlichen Beifall gefunden hat. 1905 bekam Berndl den Auftrag, den katholischen Kirchenraum für die Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung zu machen. Er beschritt mit Erfolg neue Wege der Gestaltung, ohne der optisch-konstruktiven, wie der kultisch-liturgischen Seite der Aufgabe Gewalt anzutun. Es entstanden die neue katholische Kirche für Windsheim a. d. Aisch, die Kirche für Hausham bei Schliersee. 1908/09 hat Berndl die Kirche in Aichach in vorbildlicher Weise restauriert.

Große Baugruppen, in denen Kirchen von bedeutenden Ausmaßen dominieren, konnte Richard Berndl für Brasilien gestalten: die neue katholische Universität und die Benediktinerinnen-Abtei in S. Paolo, sowie die neue Erziehungsanstalt der Chacarrah der gleichen Abtei (1912). Bei diesen großen, südamerikanischen Bauten war auch das Problem des Kirchenbaues in großem Stile zu erledigen (Abb. S. 13 u. 14). In diesen bedeutenden, vielgliedrigen, in wirkungsvollen Kontrasten aufgebauten und doch harmonisch und einheitlich wirkenden Organismen repräsentiert Richard Berndl die deutsche Baukunst der Vorkriegsjahre in würdiger und großer Weise.

RICHARD BERNDL: ENTWURF FÜR DEN CHRISTLICHEN U. ISRAELITISCHEN FRIEDHOF IN BRASSÓV-KRONSTADT (RUMÄNIEN) GRABKAPELLE (1917)

In der Zeit nach dem Kriege zeigte Berndl bei der Kirche in Frankenholz (Saar) 1925 in der Verbindung der Kirche mit dem Pfarrhof und in der Ausnützung des Geländes zu einer malerischen Baugruppe Phantasie und feines, künstlerisches Gefühl (Abb. S. 18). Für Nürnberg hat Berndl ein Projekt für eine neue katholische Kirche ausgearbeitet (1926), und auch da wäre wieder das feine maßstäbliche Zusammenstehen des Kirchenbaues mit den Nebenbauten besonders hervorzuheben (Abb. S. 17). In dem Entwurf zur Vinzenzkirche an der Birkerstraße in München (1929) ist der Typ der Kirche in der Straßenwand ausgebildet. Die Kirchenfront ist zwischen die zwei flankierenden Häuser zurückgenommen, die Pfeilervorhalle sehr gut unter Wahrung der Vorderfläche eingeordnet. Auch maßstäblich geht das Ganze ausgezeichnet zusammen (Abb. S. 19). Schlicht und groß ist der Entwurf der Kirche in Neu-Ramersdorf gesehen (1930) (Abb. S. 20). Die Vinzenzkirche und die Neu-Ramersdorfer Kirche werden klassische Beispiele für moderne Kirchenarchitektur mit positivem Vorzeichen sein; sie lassen wie nur wenige andere erkennen, wie auch innerhalb ganz moderner Anschauungen hinsichtlich des Baumaterials, der Konstruktion und Formgebung, wie der Vorliebe für glatte Fläche und die Gerade überhaupt, durchaus die Möglichkeit echter künstlerischer Gestaltung gegeben ist; Voraussetzung ist natürlich, daß ein Künstler dahintersteht, eine Persönlichkeit, die gestalten, die zusammensehen kann.

Eine reiche Tätigkeit hat Richard Berndl auch im Schaffen von Grabmälern und Kriegerdenkmälern entwickelt (Entwürfe und ausgeführte); sehr stimmungsvoll sind sie immer mit der Landschaft und mit der Bepflanzung zusammengesehen. 1902—04 entstand das Franziska-Andrassy-Mausoleum in Kraszna-Horka-Váralja in Ungarn »ein zentraler Kuppelbau in großen schlichten, an byzantinische Vorbilder erinnernden Formen«. In ganz großem Stil hat Berndl der Verbindung von sakralem und stimmungsmäßig-landschaftlichem Empfinden bei dem Projekt für den christlichen und israelitischen Friedhof für Brassóv-Kronstadt in Rumänien Ausdruck gegeben (1917). Er hat sehr reizvolle Details dazu geschaffen: Grabdenkmäler, Gruftkapellen, eine Treppenanlage mit hohen Wangenmauern in Verbindung mit einem stimmungsvollen Zypressenmotiv, einen Urnenfriedhof, Brunnen, die Bachregulierung (Abb. S. 15 u. 16). Alle diese Dinge, und besonders wie das Gelände und die Bauten zusammengesehen sind, sind bei aller Schlichtheit sehr gefühlt, mit einem sicheren, künstlerischen Instinkt für die Wirkungsmöglichkeiten und Werte dieser Dinge und Situationen gegeben.

Notwendig müssen im Werke Richard Berndls seine graphischen Darstellungen erwähnt werden: Architektur- und Naturstudien aller Art. Sie sind von besonderem Reiz und verraten ein sicheres Verständnis der Form, den Willen ehrlicher, wahrhafter Arbeit

RICHARD BERNDL: ENTWURF FÜR DIE NEUE KATHOL. KIRCHE IN NÜRNBERG (1926). AUSSCHNITT AUS DEM INNEREN M. BEICHTSTUHL

RICHARD BERNDL: ENTWURF FÜR DIE NEUE KATHOL. KIRCHE IN NÜRNBERG (1926). AUSSCHNITT AUS DEM INNEREN MIT KANZEL

und einen überlegenen, kultivierten Standpunkt den schönen Dingen der Welt gegenüber. — So wären denn alle Voraussetzungen zu ersprießlicher Lehrtätigkeit gegeben. Hohes Können und klares Wollen und das pädagogische Geschick, den Schüler zu leiten, ohne ihm seine Individualität zu nehmen. Und wenn man die Arbeiten von Berndls zahlreichen Schülern aus dem In- und Auslande sieht, so freut man sich der schönen Resultate: Ja, so müssen heute die Arbeiten von Schülern eines Architekten sein, der gleich weit entfernt von starrem Sichverschließen wie von willens- und urteilslosem Sichtreibenlassen unter den Möglichkeiten der Zeit das Echte vom Unechten zu unterscheiden weiß. Berndl führt seine Schüler zum Wesentlichen, und was man an Innenräumen zu sehen bekommt, ist alles fein in den Verhältnissen von interessanten Flächenspannungen, rhythmisch gut ausgewogen in der Verteilung von Leere und Füllung und farbig ausgezeichnet. Motiven, die man von allen möglichen Zeitschriften her in unangenehmster Erinnerung hat, begegnet man wieder, aber plötzlich ist ihnen das Unangenehme genommen, sie sind geformt; man erlebt z. B., daß die bekannte Eckfensterlösung sehr wohnlich wirken kann, wenn, ja eben, wenn sie gekonnt ist. Die Ergebnisse von Berndls künstlerischem Unterricht ermöglichen den Rückschluß auf den geistigen Standpunkt des Lehrers, der in einer, dem Wesen des Künstlerischen entsprechenden Weise die rechte Mitte zu finden vermag zwischen Tradition und Originalität.

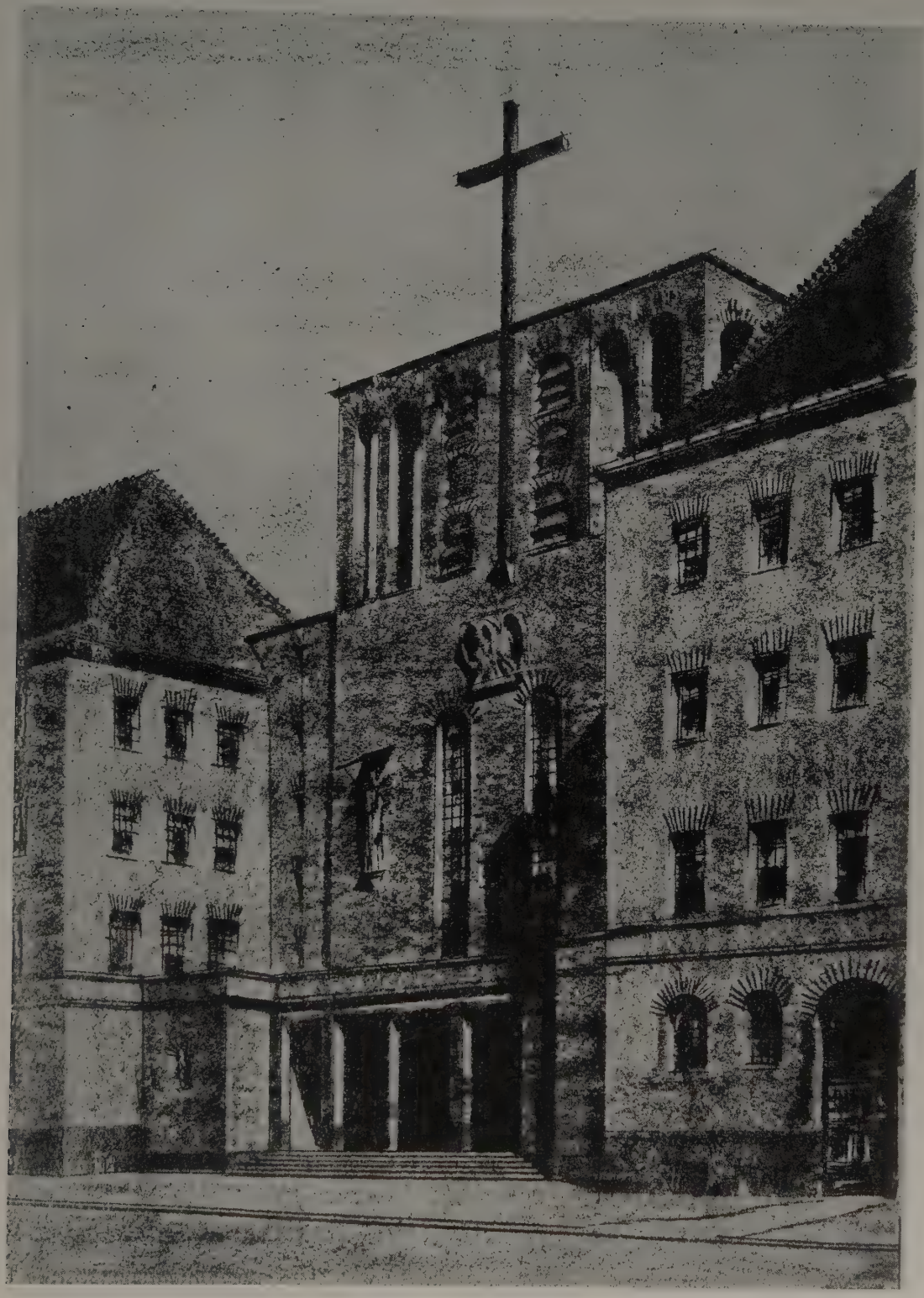
RICHARD BERNDL: KIRCHE UND PFARRHOF IN FRANKENHOLZ (SAAR) (1925)

DIE UMGEBUNG DER KIRCHE

Von JOSEF HEMPELMANN-SCHELLOHNE

Das Mittelalter kannte nicht die Bedeutung des Grünschmucks für das Stadtbild. Man hatte ja auch innerhalb der Stadtmauern kaum Platz für einen Baum. Und so entwuchs die Kirche des Mittelalters (wie die Profanbauten) unmittelbar dem dichtgedrängten Häusergewirr. Völlig ausgeschlossen ist aber belebendes Grün auch bei mittelalterlichen Kirchen nicht. Wie mancher kreuzgangumschlossene Kirchenhof wartet heute noch darauf, daß er von verstehender Hand mit sorgfältig angeordneter Pflanzung zu einem wirklich idyllischen Ruhe- und Besinnungsplatz gestaltet wird. Mit dem Fallen der Stadtmauern war die Möglichkeit gegeben, großzügige Stadtbilder zu schaffen. Und dazu gehört nun einmal Grünschmuck, sei es als Baumreihe, als Strauchblock oder als Rasen. Und heute ist das Grün im Stadtbild eine selbstverständliche Forderung, so selbstverständlich, daß auch beim Kirchenbau die Frage der Gestaltung ihrer Umgebung mit Grünschmuck auftritt.

Man verstehe mich nun nicht falsch. Es ist nicht etwa meine Absicht zu befürworten, daß überall da, wo der Kirchengemeinde noch einige Quadratmeter Boden außerhalb der Kirchenmauern gehören, diese zu Anlagen ausgestaltet werden. Um alles in der Welt nicht. Besonders deshalb nicht, weil diese »Anlagen« mit ihren dürftigen Blumenbeetchen, ihren Gruppen aus fünf Sträuchern in sechs Sorten, kümmerlichen »Solitärs« usw. meist nicht mehr sind als gedankenlos kopierte Gartenteile, die ebensogut zu irgendeinem Villengarten gehören könnten. Die zum Schutze dieser Miniaturanlagen erforderlichen



RICHARD BERNDL: ENTWURF FÜR DIE ST. VINZENZ-KIRCHE IN MÜNCHEN (1927)
PFARRHOF (LINKS), AUSGEFÜHRT (1928)

RICHARD BERNDL: ENTWURF FÜR DIE KATH. KIRCHE IN NEU-RAMERSDORF BEI MÜNCHEN (1930)

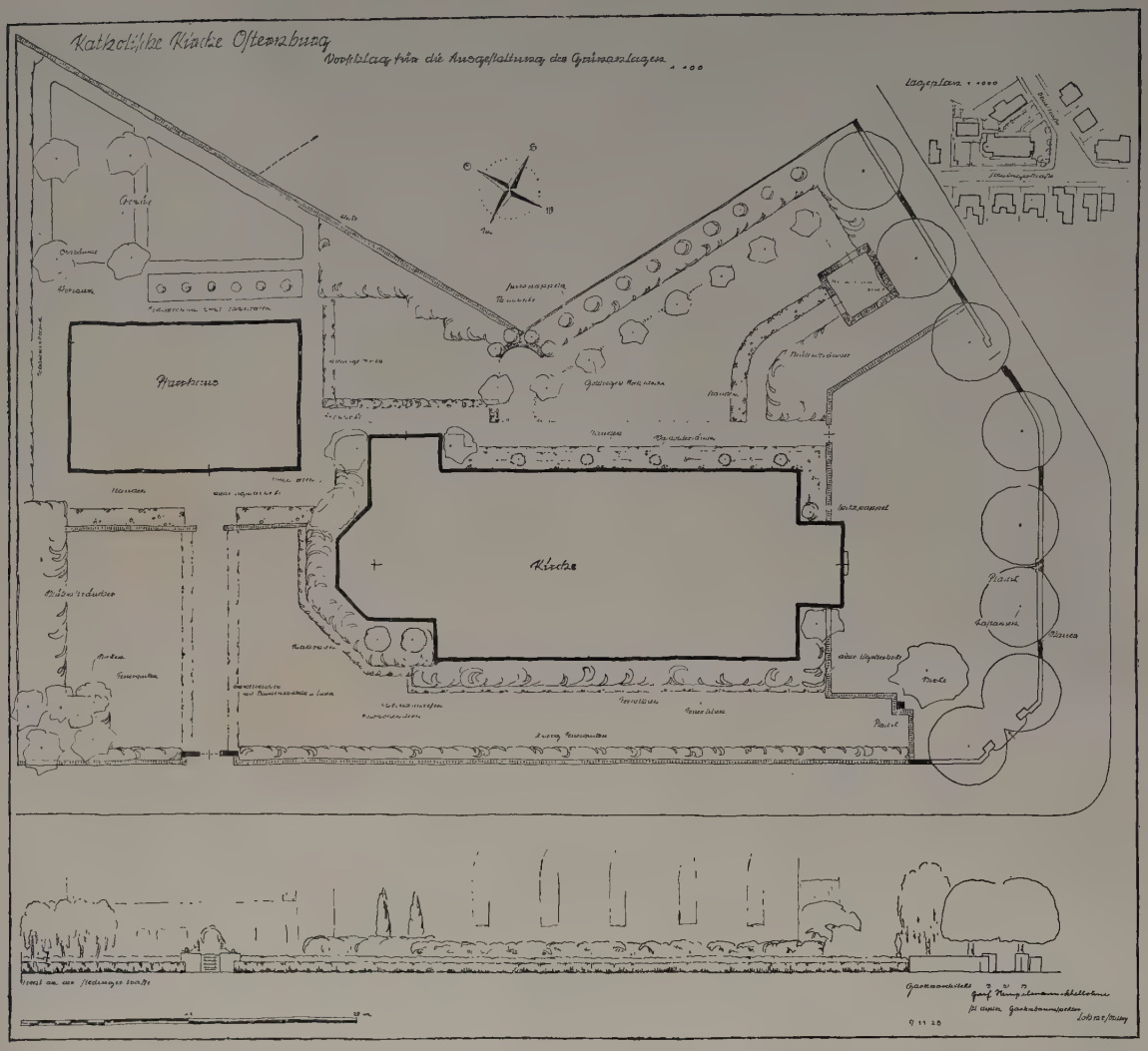
Einfriedigungen vervollständigen meist das Bild nach der schlechten Seite. Nein, wo die Kirche mit den Häusermassen aus der Straße herauswächst und jeder Quadratmeter für den Verkehr wichtig ist, da verzichte man auf Anlagen, vielleicht ist ein Trupp Bäume oder ein Einzelbaum noch angebracht.

Aber selten wird heute noch der Fall eintreten, daß ein Kirchenneubau wirklich ganz des Grünschmuckes entbehren kann. Wem ist es nicht schon aufgefallen, daß eine fertige Kirche, trotzdem sie genau nach den Plänen des Architekten gebaut wurde, nicht so gut wirkte wie etwa auf den Entwurfsschaubildern? Dabei lag diesen Schaubildern vielleicht eine peinlich genaue Perspektive zugrunde. Liegt es nicht oft daran, daß der Architekt dem Bauwerk etwas Grünschmuck beigegeben hatte? Wenn es auch nur eine Baumreihe oder auch nur ein Einzelbaum war, nicht selten scheinbar ganz gedankenlos, ohne feste Absicht hingeworfen. Und je sachlich-einfacher die Formen des Baukörpers sind, desto größer ist die belebende Wirkung des Grünschmucks.

Welcher Art sind nun die Forderungen, die speziell bei der Frage der Umgebung der

Kirchen mit Grünschmuck entstehen? Die Lösung kann nur dann eine befriedigende sein, wenn sie die ästhetische, die technische (kulturtechnisch und verkehrstechnisch) und die besondere, dem Zweck des Bauwerks eigene Frage (also hier des Kultraumes) berücksichtigt. Also in ästhetischer Hinsicht: Der Grünschmuck darf nicht Selbstzweck sein, er soll die Linien und Formen der Architektur unterstützen und heben. Noch mehr, er soll mit der Architektur sich dem ganzen Stadtbild, soweit dies in Zusammenhang mit dem Bauwerk steht, einordnen, vielleicht auch unterordnen. Besonders wichtig ist die technische Seite, denn wenn diese nicht befriedigend gelöst ist, kann die Wirkung des Ganzen auch ästhetisch nicht befriedigen. Kulturtechnisch gibt es so manches zu überlegen, ich erinnere beispielsweise nur daran, daß die Asphaltumgebung der Industriestadt sorgfältige Pflanzenauswahl fordert, ebenso enge Windgassen, brandige Südseiten oder ewig-schattige Nordseiten. Fragen des Verkehrs müssen bei der rapiden Zunahme desselben ebenfalls sorgfältig erwogen werden, z. B. ob es nicht ratsam ist, den Vorplatz gegen den Straßenverkehr etwas abzuschließen; wichtig sind die Behinderung der Sicht an den Ecken, eventuell später notwendige Straßenverbreiterungen usw. Und endlich der Zweck des Bauwerks. Wie man mit Recht fordert, daß eine Kirche schon äußerlich als Kultgebäude erkennbar ist, so muß auch etwaiger Grünschmuck sich dieser Idee einfügen, zum mindesten darf er (wie die Architektur) nicht der Würde des Gotteshauses Hohn sprechen. Darüber hinaus sind Eigenheiten zu berücksichtigen, die sich aus der Benutzung der Kirche ergeben, z. B. beim Eingang. Die tagsüber verschlossene Kirchentüre widerspricht dem Charakter der katholischen Kirche, sie soll den ganzen Tag über jedem zu kurzer oder längerer Andacht offen stehen. Wo man nun die Umgebung der Kirche zum Schutze des Gebäudes oder der Pflanzungen abzuschließen zu müssen glaubt, da darf dieser Abschluß aber auf keinen Fall so sein oder wirken, daß der Besuch des Gotteshauses darunter leidet. Von großer Bedeutung ist besonders bei Großstadt- und Diasporakirchen die Schaffung eines Prozessionsweges innerhalb des der Kirchengemeinde gehörenden Terrains. Wenn eben möglich sollte dann gleich der Platz der Altäre für die Fronleichnamsprozession vorgesehen werden.

Die beigegebenen Abbildungen zeigen die Grünanlagen an der neuen Kirche in Osternburg, dem vorwiegend industriellen Stadtteil der ehemaligen Residenzstadt Oldenburg. Dort hat Architekt Dipl.-Ing. Fritz Heuer-Bremen an der Ecke Stedinger- und Dedesstraße eine schlichte Kirche mit Pfarrhaus gebaut, zu der ich die Entwürfe für die Grünanlagen liefern durfte. Das schlichte Äußere der Kirche, die mit roten Dachziegeln versehen ist und deren Mauern mit weißem Kalkmörtel überschlemmt sind, verlangte Belebung durch Pflanzenschmuck in Form und Farbe. Da die Stedingerstraße mit Bäumen bepflanzt ist, kamen Baumpflanzungen nur beim Vorplatz in Frage. Dieser Vorplatz ist gegen die Straße zu von einer niedrigen Betonmauer abgeschlossen, die Eingänge sind ohne Tore, also zu ungehindertem Eintritt einladend. Die Anordnung des Haupteinganges an der Ecke geschah einmal deshalb, weil die Kirchenachse auf eine unschöne Gebäudeansicht verläuft, dann aber auch, weil mir (und dem Architekten) diese zwanglose Art dem einfachen Charakter des Bauwerks und der Umgebung am besten sich anzupassen schien. Der Grünschmuck beschränkt sich nach der Straße hin auf durchlaufende Strauchreihen, wobei besonders darauf gesehen wurde, Pflanzen zu wählen, die bei dem schattigen Stand an der Nordseite noch befriedigend gedeihen. An der Straße entlang läuft neben der niedrigen Ligusterhecke ein Band der feuerroten japanischen Quitten, das in einen Block verläuft, aus dem einzelne zwanglos gestellte Birken herausragen. Die Chorapsis umfaßt ein Band von violett blühenden Alpenrosen (Rhododendron), aus denen seitlich die lockerkronigen Vogelbeeren und die streng säulenförmigen Scheinzypressen emporstreben. Es schließt sich eine Reihe der im ersten Frühjahr goldgelb blühenden Forsythien an, vor denen im Hochsommer Feuerlilien blühen. Diese Pflanzungen umschließen die Kirche nach dem Vorplatz hin so, daß nur der von kontrastierenden Bäumen flankierte Eingang etwas hervortritt. Die Verbindung von Grünschmuckanlage und Vorplatz dürfte durch Vorziehen derselben und Anordnung einer Plastik glücklich hergestellt sein. Das Pfarrhaus ist durch die Grünanlage völlig in das Gesamtbild einbezogen, der Platz hinter dem Chor bildet zugleich den Vorgarten des Pfarrhauses. Südlich der Kirche ist die Anlage derart ausgebildet, daß sie dem Pfarrer als Pfarrgarten dienen kann; Sitzplatz, Laube und lange Wege laden besonders auch zum Beten des Breviers und zur Vorbereitung der Predigt ein. An der Kirchenwand entlang läuft ein bunter Stauden-



JOSEF HEMPELMANN-SCHELLOHNE: VORSCHLAG FÜR DIE AUSGESTALTUNG DER GRÜNANLAGEN IN OSTERNBURG. GRUNDRISS MIT AUFRISS

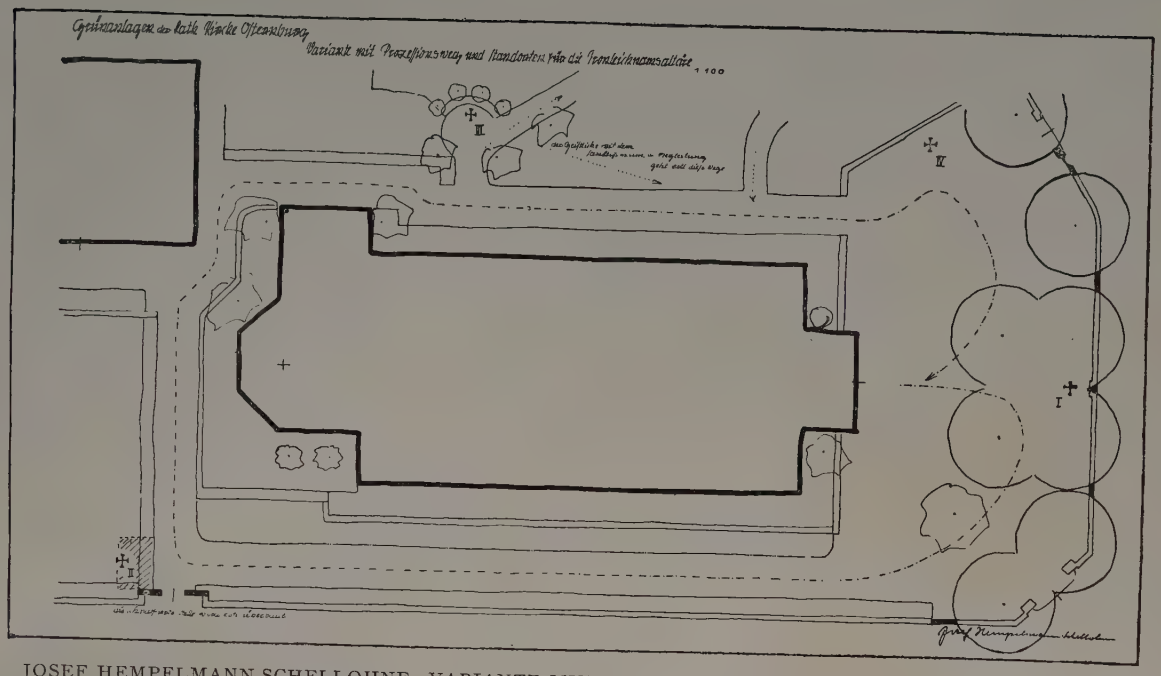
streifen, der hier in der vollen Sonne vor der weißen Kirchenwand besonders gut zur Geltung kommt. Für den Fall, daß die Abhaltung von Prozessionen in den Straßen auf Schwierigkeiten stoßen sollte (Osternburg ist Diaspora), wurde eine Variante mit Prozessionsweg ausgearbeitet, die aber die Grundidee unverändert läßt. Der Zugangsweg zum Pfarrhaus ist hier mit einem Teil des Prozessionsweges vereinigt.

Rundschau

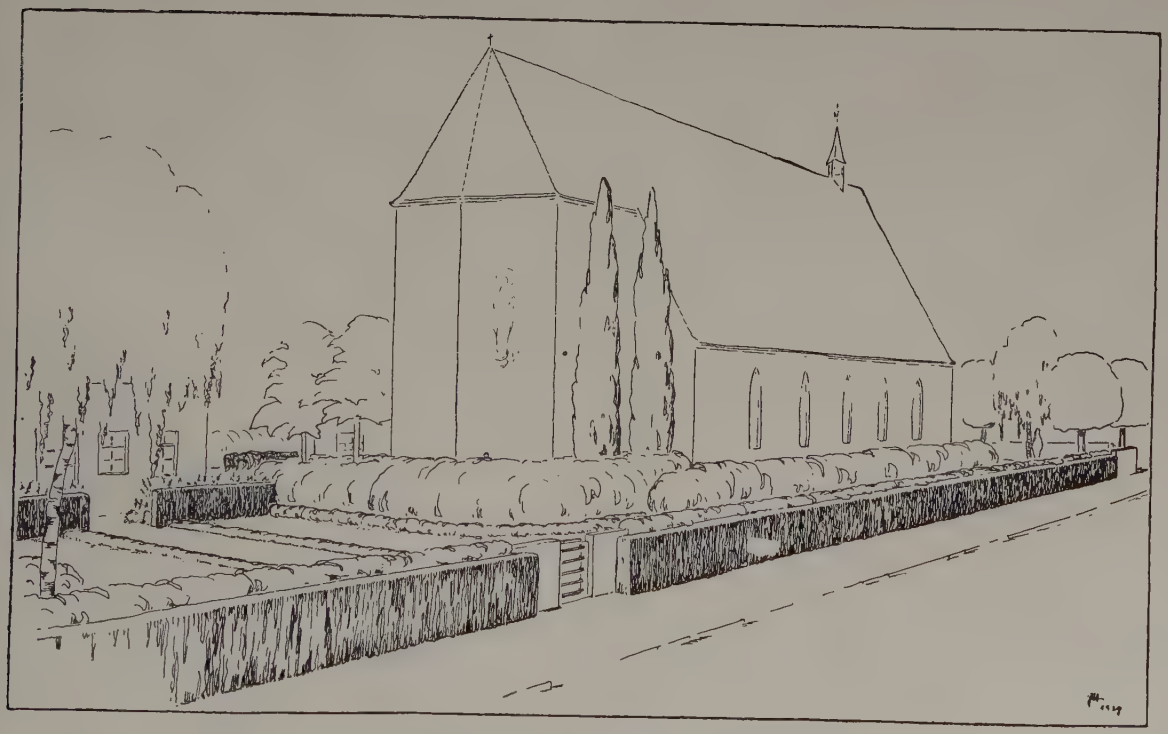
Berichte aus Deutschland

RENAISSANCE-AUSSTELLUNG IM SCHWÖRHAUS ZU ULM A. D.

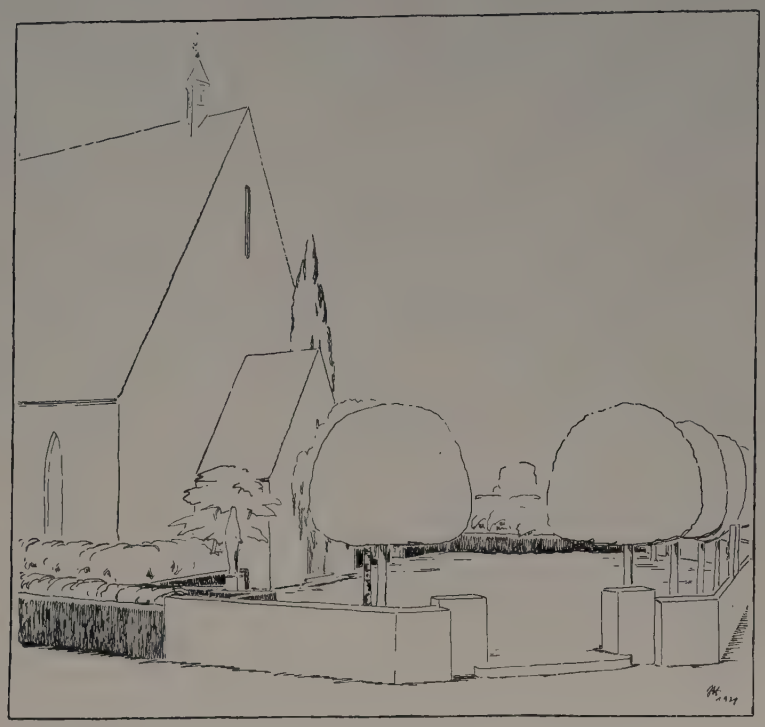
In Ulm fand in den Monaten August und September eine Ausstellung statt, die die Aufmerksamkeit auf ein in den letzten Jahren ziemlich vernachlässigtes Gebiet der Kunstgeschichte zu lenken suchte. Besteht doch gemeinhin die Ansicht, daß Ulm und sein Hinterland Oberschwaben während der Periode der Renaissance künstlerisch wenig mehr zu bieten habe, seitdem um 1500 der künstlerische Schwerpunkt von Ulm nach Augsburg sich verlagert hat. Die vorgenannte Ulmer Ausstellung gab einen guten Überblick über die künstlerischen Leistungen, die das genannte Gebiet auch in dieser Zeit angeblichen Niedergangs noch aufzuweisen hat. Für die Leser dieser Zeitschrift ist besonders wichtig, welchen Anteil die religiöse Kunst am Gesamtschaffen



JOSEF HEMPELMANN-SCHELLOHNE: VARIANTE MIT PROZESSIONSWEG U. FRONLEICHNAMSALTÄREN



JOSEF HEMPELMANN-SCHELLOHNE: CHORANSICHT



JOSEF HEMPELMANN-SCHELLOHNE: EINGANGSSEITE

dieses Gebietes in der betreffenden Zeit besitzt. Der Anfang dieser Epoche ist ja zugleich das Ende eines überwiegend religiösen Zeitalters, der Gotik. So begann die Ausstellung mit Werken der Spätgotik, die vor allem durch drei Tafeln von Jörg Stocker aus dem Schloß in Allmendingen gut vertreten waren. Es sind typisch ulmische Bilder. Die Maria von der Verkündigung hat den müden, fast etwas gelangweilten Ulmer Gesichtsausdruck, den wir z. B. schon bei Zeitblom finden. Im ganzen bedeutet die Spätgotik in der Ulmer Kunst doch ein Erlahmen der Schaffenskraft. Das zeigen vor allem die vier großen Tafeln der Schücklin-Schule aus der Sammlung La Roche in Rheinfelden, die 1922 in Wiblingen wieder aufgefunden wurden. Auf ihnen muß unbewegte Steifheit den Ersatz für frommen Ausdruck bieten. Welch gute Leistungen trotzdem diese Spätzeit noch aufzuweisen hat, zeigt der kleine köstliche Andreas mit der bergigen Landschaft (Dr. Mühsam, Berlin), die Predella der hl. Sippe von Hans Fries und die beiden Tafeln der Biberacher Veitslegende. In den letzteren klingt in Gewand und Architektur bereits die Renaissance an. Wie lange die Gotik in Ulm noch nachgewirkt hat, das beweist die Kreuztragung aus der Ulmer Dreifaltigkeitskirche, die wohl um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden ist. Der Aufbau der Szene ist noch ganz gotisch; ja sogar im Faltenwurf der Gewänder klingen gotische Reminiszenzen nach. Dasselbe gilt von dem für diese Zeit seltenen Schnitzaltar aus Donaurieden um der Mitte des 16. Jahrhunderts, jetzt im Schloß zu Erbach. Es ist ein ganz der Gotik nachgeahmter Schreinaltar, wenn auch die Knitterfalten der Spätgotik lang ausgedehnten, teigig-weichen Faltenzügen gewichen sind.

Vom zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts an liegt die Hauptleistung der Kunst nicht mehr im Religiösen, sondern im Bildnis. Die menschliche Persönlichkeit ist nunmehr in den Vordergrund der Aufmerksamkeit getreten. Dazu kommt die mythologische und die ebenfalls rein des Stoffes wegen bevorzugte alttestamentliche Darstellung, so vor allem bei dem bedeutendsten schwäbischen Renaissancemaler des 17. Jahrhunderts, dem Biberacher Johann Heinrich Schönfeld. Für das Religiöse bedeutet die Zeit von 1530—1650 eine Erschlaffung, der erst von der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts an ein neuer Aufstieg folgt. Die Entwicklung der religiösen Malerei in den 150 Jahren vom zweiten Viertel des 16. bis zum dritten Viertel des 17. Jahrhunderts ließ sich in der Ulmer Ausstellung sehr fein an drei Darstellungen des Abendmahles beobachten. Die Erste war von der Art des Jörg Rathgeb aus Gmünd: Unter einer reichen Renaissancehalle findet die heilige Szene statt, die aber völlig in lauter Einzelheiten aufgelöst ist. Dem Maler kommt es an erster Stelle darauf an, jeden Gegenstand einzeln aufzuzählen, der auf dem Abendmahlstisch liegt. Dadurch und vor allem durch die starke Bewegtheit der scharf charakterisierten, manchmal karikierten Apostel wirkt das Bild sehr unruhig, zumal im Hintergrund links unter einer besonderen Halle noch ein jüdisches Passahmahl gezeigt wird. Ganz ähnlich ist die Zersplitterung in Einzelheiten auf der großen Kreuzigungstafel der Ulmer Dreifaltigkeitskirche nach der Mitte des 16. Jahrhunderts. Aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammt das Abendmahl derselben Dreifaltigkeitskirche. Hier haben wir klassische Renaissance voraus. In einem von hohen grauen Bogen abgeschlossenen Saale sitzen die Apostel mit Christus ruhig um den Tisch. Das Bild ist formal sehr geschlossen, aber kühl, in den Farben blaß und arm an Ausdruck. Ganz anders das Abendmahl aus der Kirche in Unterbalzheim von 1683, das wohl einen der größten oberschwäbischen Künstler zum Schöpfer hat, Johann Heiss von Memmingen. Hier sind die Apostel in starker Bewegung auf der rechten Bildseite dicht zusammengedrängt. Ein wunderbarer goldbrauner Ton gibt dem Bilde eine leuchtende Wärme. Es schlägt uns aus ihm eine ganz andere Wärme religiöser Empfindung entgegen als aus den vorher genannten Werken. Von demselben Heiss war ein prachtvoller hl. Joseph von Pfarrer Killmayer aus Stafflangen ausgestellt. Dazu kamen im Kupferstichkabinett zwei große religiöse Stiche. Was der bereits genannte Johann Heinrich Schönfeld auf religiösem Gebiete zu leisten vermochte, das ersah man ebenfalls im Kupferstichkabinett an dem wunderbaren Stich des Christus, der an der Geißelsäule zu Boden gesunken ist. Der weitere Aufstieg der religiösen Kunst im 18. Jahrhundert war vertreten durch

Joseph Esperlins ergreifende Kreuzigungsgruppe aus dem Schloß Mittelbiberach und die ausdruckstarke Dornenkrönung im Besitze von Pfarrer Killmayer, ferner durch Nehers Kreuzabnahme und desselben Künstlers Joachim und Anna, schließlich im Kupferstichkabinett durch Johann Enderles sorgfältig ausgeführte Studien zu Deckengemälden aus dem Besitz des Ulmer Museums.

Der Hauptnachdruck der Ausstellung lag, wie ausgeführt, auf Malerei und Graphik. Die Plastik war nur schwach vertreten. Die wenigen ausgestellten Stücke ließen nichts ahnen von den großen bildhauerischen Leistungen dieser Zeit, wie z. B. ein Christoph Rodt aufzuweisen hat. Aber gerade in der Beschränkung auf ein Spezialgebiet war die Ulmer Ausstellung sehr wertvoll, wie überhaupt der bildende Wert bei den kleinen Spezialausstellungen und nicht bei den Riesenausstellungen liegt.

Getzeny

AUSSTELLUNG 900 JAHRE SPEYERER DOM

Vor kurzem wurde im Gebäude des Historischen Museums in Speyer zur Feier des Jubeldomes eine Domausstellung eröffnet. Man hat weder Kosten noch Mühe gescheut, um eine stattliche Sammlung zusammenzubringen, um die sich besonders Dr. Friedr. Sprater, der Direktor des Museums, sowie Studienprofessor Klimm, der Kunstsachverständige der Speyerer Diözese, verdient gemacht haben. Da durch die Brände und wiederholten Beraubungen des Domes von diesem selbst nur wenig geblieben ist, was ausstellungswert wäre, ist es eigentlich mehr eine Diözesanausstellung geworden. Sie bezieht auch das weite Gebiet auf dem Rechtsrheinischen mit ein, das früher zum Speyerer Bistum gehört hatte. Eine ähnliche, aber bedeutend kleinere Schau fand im Kaisersaal des Domes im Jahre 1861 zum Feste der Wiederherstellung des Domes statt.

Stücke von größter Seltenheit und Schönheit, von besonderem geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Werte sind hier zusammengetragen worden. Eine Menge von Räumen des Museums und der Gemäldegalerie sind der Sonderschau dienstbar gemacht worden. Wenn nachstehend einige Dinge genannt werden, so kann natürlich nur in weitestem Sinne einiges herausgegriffen werden aus der Fülle. Im Treppenhaus sieht man ein Glasfenster mit der Auferstehung Christi aus dem Chor der Stiftskirche zu Neustadt a. H. aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Im Vestibül eine Nachbildung der wundertätigen Madonna, wie sie einst im Dom gestanden und viele Nachbildungen erlebte. Ein Saal enthält ein schönes Modell des Bruchsaler Schlosses, der einstigen Residenz der Speyerer Fürstbischöfe, dazu zwei Rokokosessel mit Wollbezug aus demselben, ein herrliches Silberkruzifix, eine Augsburger Arbeit, eine Altargruppe Madonna mit zwei leuchtertragenden Engeln von der Liebfrauenkirche zu Bruchsal, von Götz und Günther 1753 in Lindenholz geschnitzt. In zwei Räumen sehen wir große Porträtsgemälde von Speyerer Fürstbischöfen, teilweise in Ganzbildern, meistens zeitgenössische Arbeiten aus dem Besitz des Historischen Museums der Pfalz, des Bruchsaler Schlosses und aus St. Peter bei Freiburg. Neben alten Zeugen des Christentums in der Pfalz sieht man eine aus dem 4. Jahrhundert stammende römische Lampe aus dem Kastell Altrip in Form einer Taube, einen Säulenstumpf mit dem Christusmonogramm aus französischer Kreide, an der Nordseite des Domes gefunden; weitere Funde ähnlicher Art stammen aus Eisenberg, Mainz usw. Eine Hostiendose, von einem Waldarbeiter auf dem Donnersberg gefunden, zeugt von dem dort gestandenen Kloster. Kirchengeräte, Monstranzen usw. beweisen die einstige hohe Blüte der Speyerer Goldschmiedekunst. Einige Stücke aus dem kleinen Speyerer Domschatz, ein Reliquiar, ein Weihkessel, ein Bruchstück eines Leuchters aus dem 12. Jahrhundert, ein Bein vom Kinde des wundertätigen Madonnenbildes, welches 1793 durch die Franzosen zerstört wurde. Weitere zahlreiche wertvolle Ausstellungsstücke hat Geheimrat Dr. von Bassermann-Jordan zur Verfügung gestellt. Heiligenfiguren aus Sausenheim, Hauenstein, Neuleiningen, Rottenbach usw. sind besondere Schmuckstücke der Schau. Ein hervorragendes Stück — vielleicht die kostbarste Plastik — eine Beweinung Christi aus Landau um 1520, ferner bemerkenswert »Maria in der Ohnmacht«, eine seltene gotische Skulptur. Im Mittelpunkt der Ausstellung interessiert ein von Bildhauer Martin-Speyer gefertigtes Dommodell, wie er mit seinen Kapellen und Nebengebäuden vor dem Brande von 1689 ausgesehen hat. In Schränken sieht man unter vielem anderen das »Speyerer Ornat« aus München, Silberbrokat mit bunten Rosen und goldenen Ornamenten und reicher Goldstickerei, weiter eine mit tausend Perlen besetzte Mitra, die sogenannte Speyerer Mitra, viele wertvolle Meßgewänder, darunter eines aus Winnweiler, ehemaligem österreichischen Gebiet, von Kaiserin Maria Theresia einst geschenkt, ferner eines aus Oggersheim, aus einem Purpurrock des Kurfürsten Karl Theodor gefertigt. Eine ganze Reihe von Räumen zeigen noch an den Wänden und in Vitrinen verteilt wertvolle Kirchengeräte und andere Kostbarkeiten, Gemälde, Skulpturen und viele Heiligenfiguren.

In den anschließenden Sälen, die zum größten Teile die dauernden Domsäle bilden, sind die 187 Entwürfe des Malers Johann Schraudolph zu sehen, der 1846—53 in des bayerischen Königs Ludwig I. Auftrag den Dom ausmalte. Weiter fesseln die Büste Kaiser Rudolfs von Habsburg von Schwanthaler, die Bilder und Photos der neueren Bischöfe von Speyer, zeitgenössische Bilder von Dom, Speyer und seinen vielen früheren Kirchen, die Photos des Codex aureus Spirensis, einem Geschenk Kaiser Heinrichs III. an den Dom, jetzt im Eskorial in Spanien, die Photos der 38 Miniaturen des Evangelistars des Domes vom 12. Jahrhundert aus der Karlsruher Landesbibliothek und schließlich viele Literaturwerke über den Dom. Teile des früheren Ölberges, einem Weltwunder in damaliger Zeit, der Sarg Kaiser Heinrichs V., Bilder aus der Baugeschichte und der Zerstörungen des Domes, Steinreste, Funde und Photographien, die zum größten Teil erstmals gezeigt wurden, von den Grabungen, Herrichtung und Wiedererstellung der Kaisergräber.

Zu der Ausstellung haben viele pfälzische und jetzt badische und württembergische Kirchen- und Klosterverwaltungen Leihgaben beigesteuert. Ferner das Staatsarchiv, Speyer, das Pfälzische Gewerbemuseum, Kaiserslautern, das Stadtmuseum, Kaiserslautern und Neustadt. Zahlreiche wertvolle Stücke sind von den Privatsammlungen Dr. von Bassermann-Jordan, Deidesheim, aus der Hofkirche und dem Residenzmuseum in München, ferner aus dem Diözesanmuseum, Freiburg, Schloßmuseum, Bruchsal, Kurpfälzischen Museum, Heidel-

berg, Bruchsaler Schloß, Bürgermeisteramt Philippsburg, aus den Württ. Landeskunstsammlungen, Stuttgart, aus Kloster Maulbronn, aus dem Wallraf-Richartz-Museum, Köln und von Dekan Dr. Postina, Weißenburg und vielen anderen.

Es wurde eine seltene und bemerkenswerte Schau erstellt, besonders erwähnenswert und bedeutend, da die Pfalz in früheren Jahrhunderten immer wieder durch Einfälle fremder Truppen zu leiden hatte und deshalb von mittelalterlicher Zeit nicht allzuviel besitzt. Franz Weckesser-Ludwigshafen a. Rh.

Berichte aus dem Ausland

EIN BAHNBRECHER DER RELIGIÖSEN PLASTIK: HENRI CHARLIER

Eine der folgenschwersten Neuerungen im technischen Betrieb der nachmittelalterlichen Plastik war das Herausarbeiten des Kunstwerkes im weichen Stoff, das Schaffen eines fertigen Modells, das im endgültigen Material nur reproduziert zu werden brauchte. Und oft recht mechanisch reproduziert wurde. Es war eine leicht begreifliche weitere Stufe der Entwicklung, wenn die endgültige Ausführung nach einem Modell, das in allen Einzelheiten festgelegt war, vielfach anderen Künstlern, zum Teil untergeordneten Kräften überlassen wurde: Für den schöpferisch tätigen Künstler war es reizvoller, neuen Aufgaben nachzugehen. Warum sollte er auch seine kostbare Zeit verlieren mit einer Arbeit, die andere annähernd ebenso gut leisten konnten.

Es will scheinen, als ob, mehr noch als anderswo, in Frankreich diese bedenkliche Entwicklung sich folgerichtig ausgewirkt habe. So versteht man, daß die Gegenwirkung in Frankreich sich auch kraftvoller und entschiedener auszulösen begann. Es ist ein Zurückwollen zur künstlerischen Gesinnung und Arbeitsweise des Mittelalters, die auf dem Gebiet der Malerei ihr Gegenstück in der allmählichen Rückkehr zum Fresko findet.

Hier wie dort ist es engere Verbundenheit mit der Architektur, die angestrebt wird, Arbeiten aus den besonderen Bedingungen des bestimmten Ortes und bestimmten Stoffes. Hier wie dort die Notwendigkeit, aus der klar erfaßten künstlerischen Idee heraus zu schaffen, ohne die Möglichkeit wesentlicher Abänderungen, wie sie für die Plastik im weichen Ton, für die Malerei in der Öltechnik gegeben ist.

Wohl der hervorragendste dieser Bahnbrecher auf dem Gebiet der religiösen Plastik ist Henri Charlier. Geboren zu Paris 1883 von burgundischen Eltern, trat er mit 19 Jahren ein in das Bildhaueratelier von Jean Paul Laurens, blieb dort nicht ganz zwei Jahre und arbeitete dann selbständig weiter. Außer der Plastik zogen ihn Fresko und Temperamalerei an. Rodin, den Charlier besonders schätzt, beauftragte ihn mit der Ausführung von Fresken, die ihm selbst zugedacht waren. Doch kam der Plan durch Krieg und Erkrankung nicht zur Ausführung. Der Bildhauerei gewann Charlier eigentlich erst Geschmack ab, als er erkannte, daß sie auch unmittelbar, ohne Tonmodell, arbeiten kann (en taille directe), und seit 1913 versuchte er sich in dieser vergessenen Arbeitsweise.

Der Künstler war außerhalb jeder Religion erzogen worden. Erst seit seinem zwanzigsten Lebensjahr kam er dem Glauben allmählich näher, empfing 1913 die heilige Taufe und ließ sich später als Oblat dem Orden des hl. Benedikt angliedern. Charlier wurde einer der Mitbegründer der Künstlergruppe l'Arche, bei deren Gründung mehrere Benediktinermönche Pate standen (vgl. »Christliche Kunst« XXII. Jahrg., S. 149/150). Heute lebt der Künstler zu Mesnil-Saint-Loup, im Schatten der Abtei, der er als Oblat angehört und in der er übernatürliches Wissen und Leben schöpft.

Die rührige Benediktinerinnenabtei von Wépion an der Maas (bei Namur) hat in einem gediegen ausgestatteten Tafelwerk die Werke Charliers in zeitlicher Abfolge gesammelt[1]). Drei Studienköpfe ausgenommen, wurden sämtliche wiedergegebenen Werke Charliers für einen bestimmten Platz geschaffen, ohne Tonmodell, nach zwei oder drei Zeichnungen in Originalgröße und mehr oder weniger zahlreichen Studien. Die kraftvolle Klarheit der Linie, auf die Charlier so großen Wert legt, auch in seiner originellen Einleitung »L'Esprit d'une technique«, kennzeichnet alle seine Werke. Die monumentale Herbheit und hieratische Strenge der Formen wird doch fast immer wieder gemildert durch französische Lieblichkeit, die, ohne weich und süß zu werden, besonders seine Madonnen und Engelsköpfe belebt. Der Künstler bedauert es, soviel statuarische Plastik schaffen zu müssen und nicht mehr Reliefs. Tatsächlich sind seine wundervollen Kapitelle von Prunay Meisterwerke monumentaler Plastik.

Außer der temperamentvollen und an originellen Ausblicken reichen Einbegleitung aus der Feder des Künstlers selbst ist eine gedankenschwere »Théorie de l'Art chrétien« von Abbé Georges Duret dem prächtigen Tafelwerk beigegeben.

Richard Maria Staud

Denkmalpflege

DIE ORGEL ALS OBJEKT DER DENKMALPFLEGE

Im »Pionier« wurde vor dem Kriege festgestellt, daß Reisende norddeutscher Orgelfirmen um gutes Geld alte Gehäuse erwarben und dafür billige moderne lieferten. So manches »moderne« Orgelgehäuse hielt auch seinen Einzug in unsere Kirchen, weil jahrzehntelang der Kulturwille gegenüber dem Äußern der Orgel erlahmt schien; der Stil einer Kirche mochte sein wie er wollte, die Orgel erhielt oft und oft ein kunstloses Gehäuse, das ihrer Würde als Königin der Instrumente ganz zu vergessen schien, oder man behalf sich mit inhaltsleeren Stilübungen. Allerdings darf die Schuld nicht einseitig dem Orgelbau zugeschoben werden. Wenn mit den Mitteln denkbar knapp umgegangen werden muß, was soll für das Äußere, die Einstimmung der Orgel in den Raum übrigbleiben? Der Orgelbauer ist mehr oder weniger abhängig vom Auftraggeber; und wie sehr uns allen die Distanz zu den Dingen abging, beweist das Innere unserer Kirchen auch in anderer Beziehung bis an die Schwelle unserer Tage.

Das künstlerische Zeitgewissen erwacht aber auch gegenüber der Orgel. Die große Freiburger Orgeltagung vom 27.—30. Juli 1926 empfahl in einer Entschließung dringend die Erhaltung und Inventarisierung der bis 1800 entstandenen alten Werke, sowie die Sammlung aller Orgelakten in den Landesarchiven. Ja, auch die Bres-

[1]) Les tailles directes d'Henri Charlier, Wépion 1927.

HORB A. N. ORGEL UM 1720—30, ERWEITERT

ORGEL IN SEEG (BAYR. SCHWABEN). ORGEL UM 1725, ERWEITERT

ORGEL IN ETTAL

ORGEL IN VETRALLA B. RÒM

ORGEL IN AUGSBURG, ST. SIMPRECHT

ORGEL IN TRIER, ST. PAULUS

ORGEL IN ROTTENBURG-EHINGEN

lauer Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz vom 20.—22. September 1926 befaßte sich mit der Orgel als Denkmal; besonders wurde die Aufmerksamkeit auf die Orgeln von »klangtypischer Bedeutung« gelenkt.

Es war für den Schreiber dieser Zeilen ein unvergeßlicher Anblick, vor dem Kriege die Pfeifen der alten Rottenburger Domorgel auf der Straße liegen zu sehen, als diese durch ein neues Werk ersetzt werden mußte. Damals hatte der eben skizzierte Standpunkt noch nicht Platz gegriffen; dabei handelte es sich um die Orgel, die einst im Kloster Schöntal stand. Aus Anlaß der Erhebung der Rottenburger Stadtpfarrkirche St. Martin war sie 1817 vom König in die Kathedralkirche gestiftet worden.

Auch Orgeln haben ihre Schicksale. Die große Zwiefaltener Orgel war nach der Aufhebung dieser uralten ehemaligen Benediktinerabtei in die Stuttgarter Stiftskirche gewandert, wo sie heute noch, wenn auch umgebaut, steht. Die 1778—80 für die Ulmer Barfüßerkirche von Johann Matthias Schmal aus Ulm erbaute Orgel in »trefflichen Rokokoformen« wurde 1809 in die Stadtpfarrkirche zu Geislingen a. St. gegeben. Die Orgelwerke in Weingarten, Ochsenhausen, Ottobeuren stehen noch an Ort und Stelle und fanden auf der Freiburger Tagung einen Künder ihrer klanglichen Herrlichkeiten in P. Fidelis Böser, Beuron. Auch Gmünd oder Komburg besitzen noch alte, wenn auch erneuerte Werke und von letzterem sagen die »Kunst- und Altertumsdenkmale«: »Das Gehäuse trägt das Wappen des Fürstbischofs von Gutenberg und des Propstes Stadion. Posaunenengel beleben außerdem die Silhouette. Vergoldete Blattranken, gewundene Säulen und Cherubsköpfe heben sich samt den Wappen und den Zinnpfeifen vom dunkeln Ton des Nußbaummasers ab . . .« Man halte dagegen die Tausende moderner Gehäuse, besser formloser Schreinergebilde.

Wie wundervoll nach Aufbau und Gliederung der alte Meister auch kleinere Werke gestaltete, zeigt z. B. die Orgel in der St. Anna- oder in der Schloßkirche zu Haigerloch, wie überhaupt Hohenzollern nach den Feststellungen des Landeskonservators noch eine Reihe prachtvoller Orgelgehäuse aus der Zeit des Rokoko und des Klassizismus aufweist. Mit am längsten Dienst tat auf württembergischem Boden die 1576 begonnene alte Ulmer Münsterorgel. Fast dreißig Jahre, bis 1599, wurde an ihr gebaut; sie umfaßte denn auch über 3000 Pfeifen aus englischem Zinn und 16 »Spänbälge«, auf denen je 125 Pfund Blei lagen. Nach 272 Jahren wurde das Werk im Jahr 1849 abgebrochen, um einer neuen Münsterorgel Platz zu machen. Auch Konrad Schotts Name war an ihr verewigt.

Die Kunst- und Altertumsdenkmale jeden Landes geben wenigstens Notizen über alte Orgelkunst und einen gewissen Reichtum von Namen und Austausch von Meistern. Stammt doch die Orgel in der schon genannten Haigerlocher Schloß-

ORGEL IN SCHRAMBERG

kirche aus der Hand Silbermanns, des großen Sohnes des sächsischen Erzgebirges.

Welch herrliche alte Tradition hat doch auch der deutsche Orgelbau! Kulturpioniere in ihrem Sinne sind auf schwäbisch-fränkischem Boden Männer wie der blinde Stuttgarter Meister Konrad Schott (Rückpositiv in Hall aus 1592), Andreas Sarter, Johann Matthäus Schmal, Paul Prescher-Nördlingen, Hieronymus Scheuernstab-Nürnberg, der 1569 für Reutlingens herrliche Marienkirche, einen Abglanz des Straßburger Münsters, ein Werk lieferte.

Schon die Ehrfurcht vor altem Meisterschaffen sollte uns mit Pietät auch gegenüber ihren Werken erfüllen. Und sei das Äußere auch schlicht: stilecht war es immer, fast stets auch geschöpft aus der Raumsprache, mit dieser zusammenklingend in der äußeren Form, bis die grandiose Welt der Töne die Gottesstätte in ein Reich höherer Vollendung führt, gegenüber welchem des Menschen Wort und Stimme versagen.

Die alten Orgelwerke zeigten manchmal eine Ausstattung, die uns heute schlechterdings gar nicht mehr möglich wäre. Im schon genannten »Pionier«, X. Jahrgang, ist auf die einstige große Orgel in der katholischen Kirche zu Dresden aufmerksam gemacht, deren Gesichtspfeifen aus feinem Porzellan waren. Nach Michael Prätorius standen in Mantua und anderwärts Register aus Alabaster. Zu Friedrichsburg in Dänemark war ehemals in der Schloßkirche eine ganz silberne Orgel, die aber nach Schweden verschleppt wurde. »Jetzt steht eine hölzerne dort, deren vordere Pfeifen aus Ebenholz und mit elfenbeinernen Blumen und Schnitzwerk versehen sind.« In der Reichen Kapelle der Münchner

ORGEL IN KOBLENZ-NEUENDORF

Residenz wird eine Zierorgel mit silbernen Pfeifen gezeigt. Die alte Münsterorgel in Ulm hatte Posaunenkörper zweimal 16 Fuß von Kupfer im Feuer vergoldet im Prospekte....

Die Orgelbauanstalt Gebr. Späth-Ennetach-Mengen überließ dem Verfasser gütigst eine Anzahl photographischer Aufnahmen, die zu ihrem Teil zeigen, daß man ein Orgelwerk erneuern kann, ohne störend in den feingestimmten architektonischen Zusammenklang einzugreifen. Eines der schönsten Gehäuse auf schwäbischem Boden ist das in der einstigen Horber Stiftskirche; die Kirche erstand in ihrer heutigen Gestalt nach 1725 und das Orgelgehäuse findet als eines der wenigen schon ehrende Erwähnung in Kepplers »Kunstaltertümern« (Abb. S. 27). Eine besonders dankbare Aufgabe lag in Seeg im bayer. Schwaben vor (Abb. S. 27). Hier waren ursprünglich nur die mittleren drei Pfeifengruppen als Kern des Werkes vorhanden. Für eine Landkirche bot die Orgel immerhin ein Gehäuse, das gewiß in seiner Schauseite Schonung und Erhaltung verdiente. In der Tat wurde hier durch einfache Erweiterung unter Erhaltung des mittleren alten Kerns eine Lösung gefunden, die ideal genannt werden muß, zumal das dritte Manual als Fernwerk in der oberen Empore (zehn Register) untergebracht ist. Man denke, wie einer der plumpen Schreinerkästen die zarte Formensprache der Seeger Kirche — konsekriert am 10. Oktober 1725 — stören müßte! Eine ähnliche Aufgabe war in Weilheim in Hohenzollern zu lösen, wo auf Anregung des Landeskonservators der Kern der Schauseite der Orgel ebenfalls unberührt blieb. Die Orgel der Ettaler Basilika erhebt sich auf der Empore wie aus einer elfenbeinernen Schale (Abb. S. 28). Orgeln wie diese zeigen, daß irgendwelche stilfalsche oder plumpe Eingriffe das Sonnige, Zarte und Liebliche dieser Formenfeinheit unerträglich schädigen müßten. Auch in der Domkirche zu Vetralla bei Rom respektierte die Orgelbauanstalt Späth, wie unser Bild ergibt, den örtlichen architektonischen Rahmen (Abb. S. 28), während man vom deutschen »Barbarismus« — um in der Sprache der Kriegspsychose zu sprechen — eigentlich hätte ein anderes erwarten sollen. Es ehrt den ganzen deutschen Orgelbau, daß der bekannte Kapellmeister der Erzbasilika Lateran, Raffaele Casimiri, mit seinem berühmten Chore den musikalischen Teil bei der Übernahmefeier dieser Orgel durchführte. Daß die Gebrüder Späth aber auch neue Wege beschreiten, zeigen unsere weiteren Abbildungen: die Prospekte der Orgelwerke zu Augsburg (St. Simprecht) (Abb. S. 29), zu Schramberg (Abb. S. 31), Koblenz-Neuendorf (Abb. S. 32), Trier (Abb. S. 29), Rottenburg-Ehingen (Abb. S. 30). Es ist hier der Weg des sogenannten »offenen Prospekts« gewählt, der auf Holzwerk und Bekrönung fast ganz verzichtet und nur durch die Pfeifengruppierung wirken will. Man muß sagen, daß auch auf diesem Wege befriedigende Lösungen erzielt werden können, wie auch Hermann Mund-Magdeburg auf der Freiburger Tagung feststellte.

Rottenburg a. N. A. Pfeffer

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NO, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.

Tiziano Vecellio, † 1576

Galerie 3312

GFCHKM

Fac me tecum pie flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero. (Stabat mater)

KIRCHLICHE WERKKUNST

ZUR AUSSTELLUNG KIRCHLICHER KUNSTSCHÄTZE AUS BAYERN IM RESIDENZMUSEUM ZU MÜNCHEN[1])

Von HANS KARLINGER

Kirchliche Werkkunst — ist das nicht ein Schlagwort? Viele werden bejahen. Der Begriff »Werk« hat heute uferlose Dimensionen angenommen. Man deckt — ähnlich wie mit der »Sachlichkeit« — viel, was nicht »Werk«, sondern irgendwie Aktualität naturalistischer, materieller oder sonst welcher Tendenz ist. Und man möchte allzugern etwas von solchem Geiste auch in die Kirchen hineintragen. Und so mag es kommen, daß für manchen noch fromm Empfindenden Wörter wie »Werkform«, »Sachgestaltung« eine Profanierung bedeuten, wenn es um Religiöses geht. Und so mag etwa das Wort »Werkkunst« in dem Zusammenhang mit »Kirche« verdächtig erscheinen.

Um darzutun, wie es hier gemeint ist, sei ein persönlicher — übrigens von vielen Seiten ähnlich empfundener Eindruck vorangestellt. Wenn man so durch die Räume der Ausstellung kirchlicher Werkkunst wandelt und die Dinge sieht: vom Tassilokelch (Abb. S. 35) zum Elfenbeinreliquiar aus St. Emmeram (Abb. S. 36), zum Kelch aus St. Peter (Abb. S. 33), zu den gotischen Kreuzreliquiarien (Abb. S. 40), dann zu den spätgotischen Figuren und Monstranzen, weiter zu den Renaissancewerken und dann zu dem ganzen barocken Pomp, so wird dem unbefangen Schauenden doch eines sehr bewußt. Die Stücke der ersten zwei Säle tragen ein irgendwie zwingendes Gesicht — es sei vorerst gar nicht gefragt: warum —, sie reden alle eine sehr persönliche Sprache, die Maßstäbe dieser Formen sind monumental, ganz gleichgültig, wie groß oder wie klein die Geräte sind, sie sind gleichsam hingestellt in weiten Raum auf weite Schau, es ist, als ob man die ewigen Rhythmen eines gregorianischen Chorals, einer Allerheiligen-Litanei vernähme. Die Renaissancewerke — z. B. der hl. Georg der Schatzkammer der Residenz (Abb. S. 39) — sind »Kunstwerke« in dem ausgesprochenen Begriff des Kabinettstücksammlers, verwöhnteste Kostbarkeit, aber müßte — um bei dem Stück zu bleiben — das gerade der heilige Georg sein, könnte man nicht irgendeine antikisch - mythologische Szene genau so formulieren, mit all dieser raffiniert gleißenden Pracht, mit all diesem unerhört »Malerischen«, mit solch allerletzter Artistik. Will sagen m. a. W., übertönt nicht schon die Dialektik des »Technischen« den Inhalt. Man darf nicht entgegnen, bei dem Georg handle sich es um ein ausgesprochenes Sammlerstück ohne eigentliche liturgische Deutbarkeit (so etwas taten eben schon frühere Jahrhunderte nicht), bei der Bennobüste der Frauenkirche (Abb. S. 38) oder dem Rahmen des Freisinger Lukasbildes ist es nicht anders — gerade das letzte zeigt in dem Kontrast zwischen dem ehrfürchtigen »Werk« der Ikone und der »Technik« des Rahmens die ganze Kluft, die da zwischen zwei Zeiten liegt. Und geht man weiter, wie erschreckend »prachtvoll« und wie erschreckend einsam wird der immer malerischer, immer raffinierter gesteigerte Dekorationsapparat barocker Kunstfer-

SOG. SIGHARD-KELCH. SILBER. VERGOLDET. ROMANISCH, ENDE DES 12. JAHRHUNDERTS SALZBURG, ST. PETER

[1]) Vgl. den Bericht in Heft 9, S. 282 f. im Jahrg. XXVI (1929/30). — Die beigegebenen Photographien wie die anderen Aufnahmen der Ausstellung sind vom Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, München, gefertigt.

tigkeit — ganz gleich ob man Asams Anastasiabüste für Benediktbeuren, das Barockziborium der Münchner Frauenkirche oder den negerhaften Kuenburg-Kelch des Salzburger Domschatzes ansieht. Es hat keinen Sinn, einzuwenden, frühe Arbeiten karolingischer Zeit seien ähnlich mit Kostbarkeiten aus allen Zeiten und allen Naturreichen übersät — diese Kostbarkeiten an karolingischen oder frühromanischen Stücken (Kreuzreliquiar des Kaisers Heinrich z. B.) tragen den tiefen Sinn eines hohen Dienstes, der Kuenberg-Kelch sieht aus — man verzeihe den harten Ausdruck — wie ein thesaurierter Börsenwert. Und wie viel Einform, wie viel stets wiederholte, maschinisch anmutende Dekoration an diesen Barockmonstranzen, wie viel Sucht, groß und gewaltig zu erscheinen bis zum Monströsen, und wie klein diese Werke in ihren inneren Maßstäben, wie unmöglich, solche Werke zu begreifen, wenn sie nicht in ihrem barocken Ensemble stehen, wenn sie nicht die Hofsaalluft umweht — wie vereinzelt, nichts aussagend, wenn sie nicht ihre Umgebung haben.

Ist es das Material? Ist es vielleicht so, daß romanische und frühgotische Kunst durch ihr einfaches, scheinbar naives Herausstellen der edlen Materialien: des Elfenbeins, der Steine, des Golddrahtes, des schön blinkenden Silbers einer höheren Wirkung fähig war, wie das allzu geschulte, unersättliche technische und handwerkliche Können der Renaissance- und Barockmeister? So würde vielleicht ein Sachlicher von heute den Befund deuten. Ihm gäbe recht, daß tatsächlich mit der beginnenden Arbeitsteilung, mit dem Verwenden mechanisch hergestellter Einzelteile, wie das mit den spätgotischen Monstranzen anfängt, oder der Teilung in »künstlerische« und »handwerkliche» Arbeitsleistung, wie man sie an spätgotischen Büsten und Treibarbeiten findet, der Gesamteindruck der Werke als künstlerischer Wert zu verblassen anfängt, aber der Grund wäre, so gesehen, doch nur ein äußerlicher. Auch spätromanische Stücke, z. B. der Kelch aus St. Peter (Abb. S. 35), kennen solchen Eklektizismus der Form, aber der Gesamtausdruck bleibt doch stärker, die liturgische Weihe bleibt doch unmittelbarer wie bei den überreich verzierten und gleichsam mit allen erdenklichen Redefloskeln ausgestatteten Monstranzen seit spätgotischer Zeit.

Nein — die Ursache liegt tiefer und nun ist es wohl auch Zeit, von dem Wort »Werk« zu reden. Vielleicht könnte man auch »Hingabe« an seine Stelle setzen. Hingabe in dem Sinn, daß die Kontinuität zwischen den Komplexen Liturgie — Schaffen — Künstler eine durchaus spontane, ungestörte ist, daß die persönliche Beziehung zwischen der werkenden Hand und dem Ort des Gerätes — dem Gotteshaus — in seiner ganzen liturgischen Tiefe und Lebendigkeit noch ununterbrochen besteht, keine Zwischenstadien sogenannter »Künstlerateliers« mit ihrem Vielerlei von Aufgaben, mit ihrer seit der Spätgotik-Renaissance grundsätzlich säkular-profanen Luft — es mögen noch so viel liturgische Geräte in solchen Ateliers angefertigt worden sein — sich zwischen Gerät und Werkmann einschalten. Nicht zuletzt — daß nicht literarische Einstellung (angesichts barocker Allegorik ein ganz unleugbarer Faktor im 17. und 18. Jahrhundert) den Gegenstand »individuell« formt, d. h. ihn isoliert, sondern der vitale, lebendige Drang einer erlebt bewußten — nicht angeschauten — Einheit von Lehre und Leben die Gesetzmäßigkeit der mit Inbrunst dienenden Form wirklich werden läßt. All das ist hier nicht gesagt, um damit das religiöse Weltbild des Barock in seinem Wert zu schmälern — die »Kunst« ist eben innerhalb der Neuzeit nicht mehr Lebenszentrum des Religiösen, eben weil sie »Kunst«, mit dem Verstande angeschauter und »ansehnlich« gewordener Begriff, nicht mehr Werk ist.

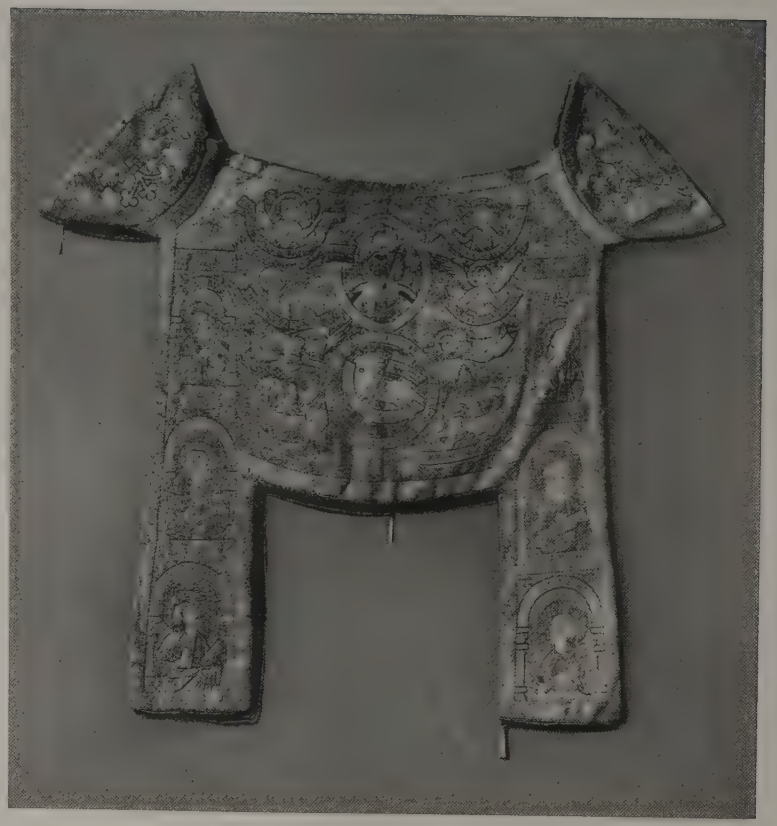
Auf die Konsequenzen hin angesehen, klingt all dieses nach eitel Romantik; es ist auch kein Zufall, daß August Reichensperger ähnliche Gedanken zuerst in ihrer ganzen Tragweite und Tiefe ausgesprochen hat. Es wäre nun in der Tat Romantik, wenn wir vermeinten, die mittelalterliche Formenwelt, so wie wir sie vom Tassilokelch bis zum Niederviehbacher Reliquiar (Abb. S. 38) in dieser selten schönen Ausstellung sehen durften, könnte unserem heutigen Schaffen irgendwie helfen. Wir kämen damit nicht weiter, wie die Spätgotik oder Frührenaissance, die schon altehrwürdige liturgische Geräte »stilentsprechend« zu fassen versuchte, ja keineswegs soweit, weil wir auch über den Grad handwerklicher Hingabe und Unmittelbarkeit des Spätgotikers nicht mehr verfügen. Die Frommheit der mittelalterlichen Form liegt uns viel zu fern — aber ihre namenlose Werkgerechtigkeit könnte uns zum Nachdenken bewegen. Zu beiden Zeiten: im Mittelalter wie im Barock sah man im liturgischen Gerät eine Aufgabe zu höchstem Dienst — der Unterschied besteht darin, daß das Mittelalter den Begriff Dienst obenan-

TASSILOKELCH. KUPFER VERGOLDET. ROMANISCH
Gestiftet von Herzog Tassilo II. von Bayern im Jahre 770 dem Stifte Kremsmünster (Ober-Österreich)

HENKELKELCH. VERGOLDET, ROMANISCH. UM 1200
SALZBURG, ST. PETER

RELIQUIAR. ELFENBEIN AUF HOLZ. ROMANISCH. 1200—1230
REGENSBURG, ST. EMMERAM

MITRA. WEISSE SEIDE MIT GOLDSTICKEREI, ROMANISCH
UM 1200. AUS KLOSTER SELIGENTHAL BEI LANDSHUT
München, Bayer. Nationalmuseum



RATIONALE. GOLD- UND SEIDENSTICKEREI. ROMANISCH
ANFANG DES 13. JAHRH. REGENSBURG, DOMSCHATZ

DETAIL AUS NEBENSTEHENDER RATIONALE

BÜSTENRELIQUIAR EINER HEILIGEN
KUPFER VERGOLDET. GOTISCH 1345. AUS DEM
KLOSTER NIEDERVIEHBACH B. DINGOLFING
München, Bayer. Nationalmuseum

BÜSTE DES HL. BENNO
SILBER. SPÄTRENAISSANCE. UM 1600
DER UNTERSATZ 2. HÄLFTE D. 18. JAHRH.
Münchner Arbeit nach einem Entwurfe von Peter
Candid. München, Domkirche

gestellt hat, während das Barock einen literarischen Begriff des »höchsten« (um nicht mißverstanden zu werden, sei ausdrücklich eingeschaltet: selbstverständlich in diesem Zusammenhang »höchst« nicht im Sinne »Gottes«, sondern im Sinne einer höchsten »Leistungsfähigkeit«, mithin eines »technischen« Begriffes zu verstehen) besaß, der das Schaffen bestimmte. Es ist unser Verhängnis, daß dieser aus Spannung, Pracht und Aufwand geborene Vorstellungsbegriff — der religiös längst nicht mehr vital ist — immer wieder das Schaffen im Bereich kirchlicher Kunst bedrängt. Wie aber die Lehre vom König Christus heute wieder durch ihre hohe, unvergleichliche Schlichtheit das gläubige Leben durchpulst, so müßte auch dem künstlerischen Schaffen ein bedeutsamer Wegweiser in der Tatsache liegen, daß »Hingabe« über »Pracht« steht.

Wir werden heute nicht »in mittelalterlichem Geiste« schaffen. Aber wenn uns vor Augen steht mittelalterliches Werk und barocke Pracht — nebenbei bemerkt ein argumentum ad oculos, wie vorsichtig man mit dem Wort »Tradition« in künstlerischen Dingen sein sollte, denn niemals wurde das Wesen eines liturgischen Gerätes in mittelalterlichem Sinn so durch die Tat widerlegt, wie das die barocken Geräte tun —, so müßte dem lebenden Künstler, der kirchliche Kunst zu dienen bereit ist, klar sein, wo es stehen wird, wenn sein Schaffen aus dem Volk kommen und zu gläubigem Volk reden will. In den Barocksälen der Ausstellung »Kirchlicher Kunst« wird sein Verweilen nicht sein, denn es ist nicht Zeichen unserer Zeit, den Reichtum des Herzens, den der erlebte Glaube gibt, mit Posaunenklang auszuschmücken. — Es ist nicht Zeichen unserer Zeit, über die Zeichen anderer wird hier nicht geurteilt; es sollte nur über eine Stimmung berichtet werden, welche die Schau dieser Dinge auslöste.

STATUE DES RITTERS ST. GEORG
GOLD, SILBER VERGOLDET, PERLEN, EDELSTEINE, ACHAT, EMAIL
RENAISSANCE. UM 1580

München, Schatzkammer der Residenz

SCHEIBENKREUZ. KUPFER VERGOLDET. ROMANISCH. UM 1200
STIFT KREMSMÜNSTER, OBER-ÖSTERREICH

RELIQUIENKREUZ. SILBER VERGOLDET MIT FILIGRAN U. STEINEN
FRÜHGOTISCH. UM 1230–50. REGENSBURG, DOMSCHATZ

DIE ITALIENISCHE MALEREI AUF DER AUSSTELLUNG ITALIENISCHER KUNST IN LONDON

Von PETER HALM

In der Reihe großer historischer Ausstellungen, die der Burlington Fine Arts Club seit einigen Jahren in London veranstaltet, folgte in diesem Jahre eine Ausstellung italienischer Kunst, die von Januar bis März in den Räumen der Königlichen Kunstakademie stattfand. Dank des Interesses, das man in italienischen Regierungskreisen der Ausstellung entgegenbrachte, war es möglich, daß die Hälfte der den Hauptbestand der Ausstellung bildenden 600 Gemälde aus öffentlichem und privatem italienischem Kunstbesitz zur Verfügung gestellt wurde. Etwa ein Drittel steuerten englische Sammlungen, den Rest ausländische Galerien und Sammler bei. Aus ähnlich mannigfaltigen Quellen hatte sich der wunderbare Bestand von 300 Meisterzeichnungen des 14. bis 18. Jahrhunderts zusammengefunden. Eine gleichartige Darstellung der Plastik verbot sich von selbst. Aber durch einige wenige überragende Werke, deren jedes als Exponent eines ganzen Kunstkreises und einer ganzen Stilperiode gelten konnte, trat auch die Art und Größe italienischer Skulptur eindrucksvoll in Erscheinung. Die Ausstellung hätte keinen würdigeren Mittelpunkt finden können als den David des Michelangelo aus dem Bargello in Florenz, der mit den Davidsfiguren des Donatello und Verrocchio den mittleren Kuppelsaal beherrschte. Kleinplastik und Werkkunst (frühmittelalterliche Elfenbeinschnitzereien, Keramik, Glas, Textilien) waren nicht übergangen, wohl aber räumten sie alle der Malerei die erste Stelle ein. Nur von der Malerei soll deshalb auch im folgenden berichtet werden.

Auffallend war, um wieviel reicher und abgerundeter die Malerei Norditaliens gegenüber jener Mittelitaliens vertreten war (besonders für das 16. Jahrhundert). Von den nachrenaissancistischen Perioden hatten das spätere 16. und 17. Jahrhundert eine sehr summarische, wenn auch durchschnittlich sehr qualitätvolle Darstellung gefunden und erst das 18. Jahrhundert bot wieder ein geschlossenes Gesamtbild. Da aber der Burlington Fine Arts Club in erster Linie der Kunstpflege dient, und erst in zweiter Linie der kunsthistorischen Forschung, war auch die Aufgabe der Ausstellung zunächst eine mehr repräsentative als rein-wissenschaftliche; es wäre also eine undankbare Verkennung dieser Voraussetzungen, wollte man bezüglich der Auswahl überstrenge Kritik üben. Lücken zugegeben, hatte die Ausstellung doch auch ihre großen wissenschaftlichen Verdienste: sie gab Gelegenheit zu Vergleichungen von Original zu Original, die sonst nicht möglich sind, machte mehrfach mit schwer zugänglichem oder ganz neuem Material bekannt, vereinigte für kurze Zeit seit langem Getrenntes und zeigte durch die so ermöglichten Beobachtungen auch alte Probleme in der Geschichte der italienischen Malerei in neuem Lichte. Entscheidend aber blieb der Eindruck eines ungeheuren Reichtums an künstlerischer Formvorstellung, der sich mit wunderbarer Konsequenz im Laufe der Jahrhunderte entfaltet.

Die Anordnung der Bilder folgte einer ungefähren geographischen und chronologischen Gruppierung. Nur der größte Saal der Royal Academy (Saal III in der Folge der Numerierung) war nach einer alten Tradition mit den bedeutendsten Gemälden zu einer Art Ehrenhalle gestaltet worden, allerdings zum Teil auf Kosten der künstlerischen und historischen Zusammenhänge. So kamen einzelne Künstler (z. B. Mantegna, Piero della Francesca) nicht zu jener eindringlichen Wirkung, die eine Zusammenfassung der von ihnen vorhandenen Werke hätte hervorrufen müssen. — Botticellis Geburt der Venus, im Blickpunkt des Saales, erhob auf jene Höhen zeitloser Schönheit, auf denen sich die Gemälde aller Stilepochen von Masaccio bis Tiepolo zu einem überwältigenden Gesamtbilde der italienischen Malerei vereinigten. Der großartige Ernst des 15. Jahrhunderts im Ringen um die räumlichen und plastischen Probleme der Malerei fand überzeugenden Ausdruck in Piero della Francescas kleiner und doch monumentaler Geißelung Christi aus Urbino (Abb. S. 44) und Mantegnas Beweinung Christi aus der Brera in Mailand. Er erwies sich als die beherrschende Note auch in Mantegnas Madonnen (aus Bergamo und Mailand), in den beiden Fassungen des Judiththemas und in dem jugendlich heldenhaften David aus der Akademie in Venedig. Mit gleicher Deutlichkeit war in Giov. Bellinis Pieta aus Rimini die charakteristische Hinwendung Venedigs zu den spezifisch malerischen Problemen zu beobachten. Crivellis schlanke, in milder Erhabenheit thronende Madonna della candeletta

vervollständigte diese venezianische Frühgruppe. — In Pisanellos Bildnissen des Lionello d'Este (Bergamo) und einer Prinzessin aus diesem Hause (Louvre), in den Montefeltre-Bildnissen des Piero della Francesca (Uffizien) und dem Bildnis der Lucrezia Tornabuoni von D. Ghirlandaio (New York, Sammlung Morgan) erschloß sich die auf das Bleibende gerichtete Charakterisierungskraft der Porträtkunst dieser Zeit. Die landschaftlichen oder stillebenartigen Hintergründe — vor allem bei Pisanello von miniaturhafter Feinheit und Schönheit der Malerei — bereichern die Bilderscheinung, ohne die entscheidende Silhouettenwirkung dieser Profilbildnisse wesentlich zu beeinträchtigen. — Die Mitte der ersten Längswand des Saales nahmen die Bildnisse des Angelo und der Maddalena Doni und die berühmte Donna velata des Raffael ein. Der Gegensatz zwischen den beiden Frühwerken von etwa 1505/06 und dem breit gemalten Spätwerk ließ die ganze Spannweite seiner malerischen Entwicklung deutlich werden. Die besonders reiche Gruppe des Giorgione-Tizian-Kreises führte in einen der historisch problemreichsten Abschnitte der italienischen Malerei. Mit dem unvergleichlichen, düster großartigen »Sturm« aus dem Pal. Giovanelli (Venedig) war für Giorgione ein ungeheuer strenger Maßstab gegeben, dem die Feuerprobe Mosis (Uffizien) und die Komposition mit Christus und der Ehebrecherin aus Glasgow kaum standhalten konnten. Selbst das schwermütige männliche Bildnis (des Antonio Brocardo?) aus Budapest, das um seiner hohen malerischen Qualitäten willen auf einen ganz bedeutenden Namen Anspruch erheben darf, blieb umstritten. Tizians Größe entfaltete sich in all ihrer Macht in dem großen Devotionsbilde einer venezianischen Adelsfamilie, dem in der Madonna des Bischofs Pesaro von 1503 eine frühe Formulierung eines verwandten Themas gegenüberstand. Unter den Einzelbildnissen befanden sich die »Bella« und der »Engländer« aus dem Pitti und der in der malerischen Verve wie in der geistigen Durchdringung gleich wunderbare Papst Paul III. (Neapel). Noch reichere Gestalt gewann die künstlerische Erscheinung Tizians durch die dämmerige Landschaft mit Diana und Aktäon. Nicht zu voller Wirkung kam Correggio; doch ließen die mütterlich ihr Kind bergende »Zingarella« (Neapel), eine Madonna aus Budapest und eine späte Gethsemane-Darstellung (Duke of Wellington, London) die Schönheit seiner Komposition und Farbe wenigstens in einzelnen Zügen erkennen. Die zweite Längswand dieses Saales beherrschte Tiepolos Findung Mosis aus Edinburgh, von den Seiten her mit majestätischer Breite sich aufbauend und nach rechts abgeschlossen durch die Gestalt eines Hellebardiers (aus Sammlung Fauchier Magnan, Paris) — ein ganz reifes Beispiel »großer« Komposition des 18. Jahrhunderts. — Auf einer freistehenden Mitteltafel waren noch einige besondere Kostbarkeiten kleinen Formates vereinigt, darunter Masaccios Berliner Geburtstondo, Raffaels Esterhazy-Madonna (Budapest), A. Pollaiuolos Herkulestaten (Uffizien), Mantegnas frühe Judith aus der Sammlung Widner und Anbetung der Hirten aus der Sammlung Cl. H. Mackay (New York).

Der erste Saal in der historischen Folge war der Malerei des Dugento, Trecento und frühen Quattrocento gewidmet. Den Auftakt gab Siena mit einer Kreuzigungsdarstellung von Duccio aus dem Besitze des englischen Königs, der sich noch zwei Madonnen aus Siena (Akademie) und Brüssel (Sammlung Stoclet) anschlossen. Dem gleichen Kunstkreise dürfte die von Übermalungen des 16. Jahrhunderts befreite Madonna der Sammlung Gualino in Turin angehören, die das wichtigste Beispiel für die Form des frühen, von der mittelalterlichen Ikone sich herleitenden italienischen Andachtsbildes war. Die kleinen, scharf gezeichneten, farbig intensiven Bilder von Simone Martini, von dessen vielfigurigen Passionsszenen Berlin eine der schönsten geliehen hatte, leiteten über in das Trecento, zu Lippo Memmi und den beiden Lorenzetti. Ambrogio Lorenzetti hob sich durch die herbe Größe der Madonna Cagnola (Abb. S. 43) und die entzückende kleine Madonna der Sieneser Akademie hervor, Pietro durch das umfängliche, 1342 datierte Altarwerk mit der Geburt Mariä aus der Domopera von Siena, das durch seine durchdachte Disposition trotz der gotischen Dreiteilung des Bildfeldes Einheitlichkeit und Monumentalität bewahrt. — Die Frühzeit der Florentiner Malerei kam nicht mit gleicher Gewichtigkeit zur Geltung. Giotto selbst fehlte, doch erkannte man einen Abglanz seiner Art in einer kleinen Geburt Christi aus der Sammlung Stoclet in Brüssel und den zu einem verlorenen Altar gehörigen Halbfigurenbildern einer Madonna (Sammlung Goldmann, New York) und eines hl. Stephanus (Sammlung Horn, Florenz). Die signierte und 1348 datierte fünfteilige Retabel mit der Kreuzigung und acht paarweise auf den Seitentafeln angeordneten Heiligen, ein Spätwerk des Bernardo Daddi (Sammlung Major Gambier-Parry, Gloucester),

Phot. Anderson, Rom

AMBROGIO LORENZETTI: MADONNA
Mailand, Sl. Cagnola (Kat. 62)

Phot. Cooper, St. James

FRA ANGELICO: MADONNA
Pontassieve b. Florenz (Kat. 82)

erfüllte die repräsentative Aufgabe eines Altarbildes im Sinne ihrer Zeit durch eine statuarische Isolierung der Figuren, die zuweilen selbst in einer erzählenden Szene kleinen Formates, wie der farbig ungemein reizvollen Vermählung Mariens (London, Buckingham Palace), noch nachwirkte (Abb. S. 45). Das spätere 14. und beginnende 15. Jahrhundert steigerte die novellistischen Elemente der Erzählung, in Siena noch mehr als in Florenz (Sassetta, Lorenzo Vecchietta, Francesco di Giorgio, Neroccio; Lorenzo Monaco). — Unter den Oberitalienern, die noch in diesem Saal Aufnahme gefunden hatten und ebenfalls schon in die Frühzeit des 15. Jahrhunderts überleiteten, erschien Michele Giambono trotz des starken Eindrucks, den man von der fast lebensgroßen Reitergestalt des hl. Chrysogonus empfing, etwas zu reichlich bedacht. Zwei Bilder des Jacopo Bellini (hl. Hieronymus, Verona — Madonna aus Lovere) wiesen auf die Grundlagen und die kommende Entwicklung der venezianischen Malerei hin. Unter dem Namen des Stefano da Zevio war eine nicht ganz einheitliche Veroneser Gruppe vereinigt, mit der die dem Pisanello zugeschriebene Madonna mit der Wachtel in unmittelbarem Zusammenhang stand.

Der nächste Saal war vorwiegend der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewidmet, die als eine der entwicklungsgeschichtlich und künstlerisch bedeutsamsten Epochen im Rahmen der Ausstellung mit Recht eine besonders sorgfältige Darstellung fand. Masolinos Stil charakterisierten die beiden Neapler Tafeln mit der Himmelfahrt Mariä und der Gründung von S. Maria Maggiore und die Bremer Madonna von 1423. Mit ihren weichen Formen und ihrer zarten Empfindung standen sie in klarem Gegensatz zu der Kreuzigung des Masaccio aus einem vielteiligen Pisaner Altarwerk (1426; Neapel), die ihre

Phot. Anderson, Rom

PIER DELLA FRANCESCA: DIE GEISSELUNG
ALS ZUSCHAUER DER BRUDER DES HERZOGS VON URBINO MIT SEINEN RÄTEN
Urbino, Dom (Kat. 143)

elementare Ausdruckskraft aus der ganz individuellen Verbindung von Silhouettenwirkung, plastischer Anschauung und farbiger Konzentration empfing. Unter den Mariendarstellungen des Fra Angelico war wohl die schönste und wenigst bekannte, eine gotisch-schlank vor dem Goldgrunde sich aufbauende Madonna aus Pontassieve bei Florenz (Abb. S. 43). Leuchtendes Gelb im Mantelumschlag verlieh dem Zweiklang von Blau und Rot noch erhöhte Lebendigkeit. Eine Szene aus dem Martyrium der Heiligen Cosmas und Damian von Fra Angelico (Dublin; zugehörige Tafeln u. a. in München) lenkte die Aufmerksamkeit auf das wichtige Gebiet der Predellenmalerei. Sie vertritt häufig die Rolle der erzählenden Flügelbilder des nordischen Flügelaltars und erhält — ähnlich wie in der profanen Kunst die Cassone-Malerei — durch eine gewisse Freiheit der Form und den Reichtum der Bildaufgaben ihre geschichtliche Bedeutung. Die Wandlung in der Darstellungs- und Erzählungsweise solcher Predellen- und Cassone-Bilder war von Uccello und Castagno bis zu Domenico Veneziano, Benozzo Gozzoli und Pesellino zu verfolgen. Bei fortschreitender Bereicherung der Erzählung geht die Klarheit der Raumanschauung ebenso wie die inhaltliche Konzentration und künstlerische Intensität zurück. Für die sich vollziehenden geistigen und formalen Veränderungen boten die beiden Darstellungen der Erweckung eines Knaben von Domenico Veneziano (Abb. S. 46) und Benozzo Gozzoli (Abb. S. 47) ein äußerst lehrreiches Beispiel; die zugrunde liegende Legende wird ohne wesentliche Veränderungen einmal vom hl. Zenobius, das andere Mal vom hl. Dominikus überliefert. Die entwickelteren Darstellungsmöglichkeiten und die ausführlichere Erzählung Gozzolis können die Szene nicht eindringlicher schildern als Domenico Venezianos einfacher, zu einem einzigen Ausdruck des Schmerzes der Mutter sich steigernder Bericht. — Die zeitweise Wiedervereinigung von Domenicos Zenobiuswunder mit den übrigen vier, an vier verschiedenen Orten verwahrten Predellentafeln des ehemaligen Altares für S. Lucia de' Magnoli in Florenz war besonders dankenswert (Berlin, Cambridge, New York, Sammlung

Phot. Cooper, St. James

BERNARDO DADDI: VERMÄHLUNG MARIENS
London, Buckingham Palace (Kat. 15)

Hamilton, Rom, Conte Contini). — Nicht überzeugend erschien die Gestalt des Pesellino, dessen Name für zu Verschiedenartiges in Anspruch genommen wurde. Die ihm zugeschriebenen Cassone-Tafeln mit dem Sieg und Triumph Davids (Sammlung Thomas Loyd, Wantage) entfalteten die reichste Pracht der Erzählung. — Fra Filippo Lippi war vertreten mit dem frühen Tondo mit der Anbetung der Könige aus der Sammlung Cook (um 1430), einem der frühesten Beispiele dieser für Italien besonders typischen Bildform, und der Verkündigung aus dem Palazzo di Venezia in Rom. Das unerschöpfliche Thema der Maria mit dem Kinde behandelten in bald lieblicher, bald herber Schönheit florentinische Madonnen des Baldovinetti, Domenico Veneziano, S. Botticelli und Lorenzo di Credi. Einsam, ernst und groß standen neben ihnen die Madonnen des Urbinaten Piero della Francesca und seiner Schule, mit ihrer geheimnisvollen Würde in Gebärde, Farbe und Form. In der Botticelli zugeschriebenen »Derelitta« und den edlen, von einigen dem Domenico Veneziano, von anderen dem A. Pollaiuolo zugeschriebenen jugendlichen Frauenbildnissen aus Berlin und Mailand enthielt dieser Saal drei der umstrittensten Bilder der ganzen Ausstellung.

Der vierte Saal erhielt seine bestimmende Note durch die strenge Art der Paduaner und Ferraresen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Als die mächtigste Persönlichkeit erwies sich Mantegna durch die Klarheit der Komposition, die Überzeugungskraft der Raumgestaltung und die Festigkeit der Farbe in den drei ehemaligen Predellenbildern des Altars von Verona (Ölberg, Kreuzigung, Auferstehung, um 1456—59), die man aus Paris und Tours vereinigt hatte. Die Anbetung der Hirten (Sammlung Clarence

Phot. Cooper, St. James

DOMENICO VENEZIANO: PREDELLA DES ALTARES IN S. LUCIA DE' MAGNOLI, FLORENZ
ERWECKUNG EINES KNABEN DURCH DEN HL. ZENOBIUS
Cambridge, Fitzwilliam-Museum (Kat. 131)

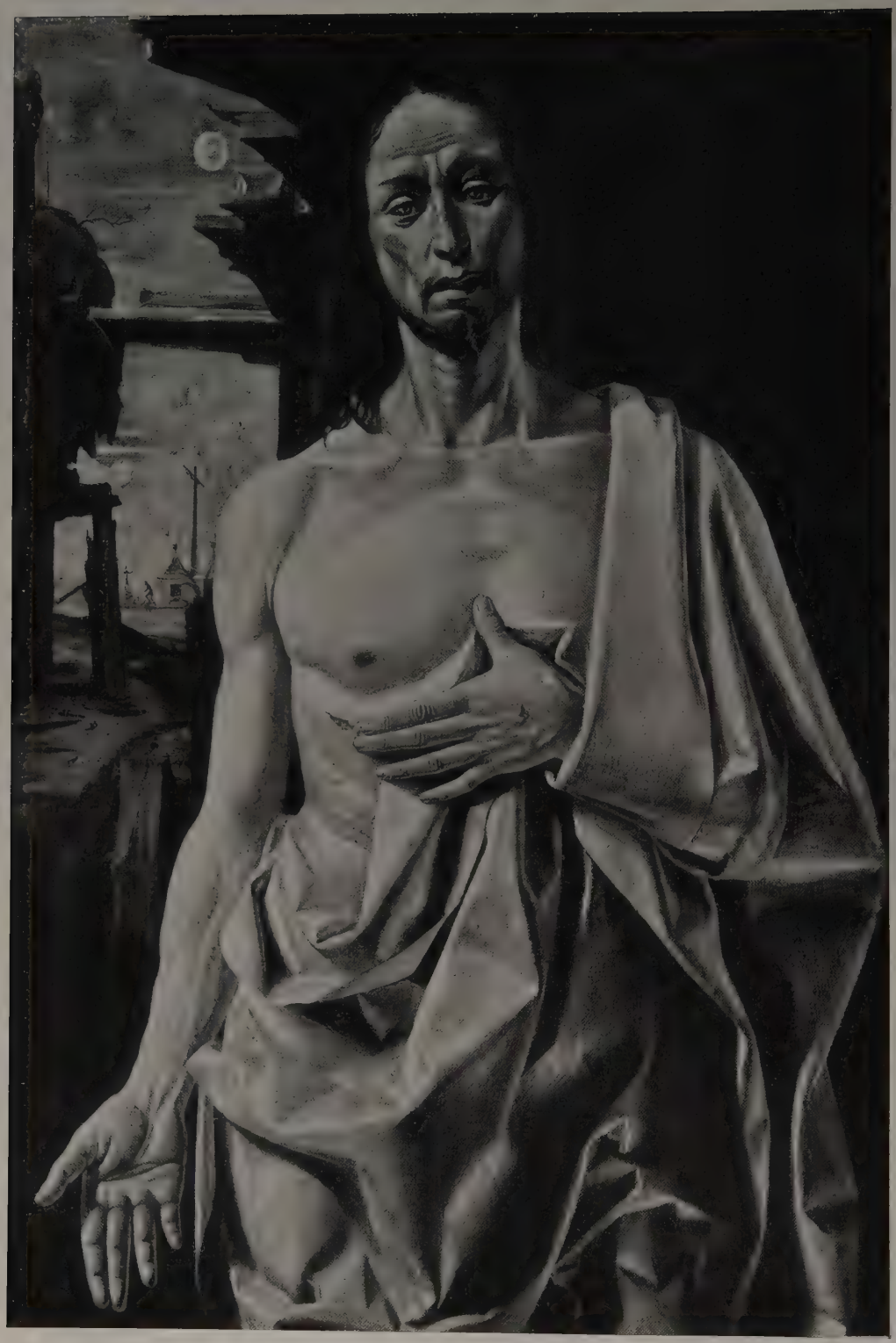
H. Mackay, New York; im Saal III ausgestellt) erreichte nicht ganz die malerische Schönheit der Veroneser Tafeln. Angesichts der stilistisch verwandten Versuchung des hl. Antonius von B. Parentino wurde der ganze Abstand zwischen Meister- und Schulwert greifbar. Mantegnas Spätstil war durch das Bild des Christusknaben als imperator mundi (Sammlung Lord Melchett, Romsey) repräsentiert. Ercole Robertis Pieta aus Liverpool zeigte eine auffällige Zurückhaltung in der Farbe neben den drei fast allegorisch abkürzenden Historienbildern aus der Sammlung Cook und der Estensischen Galerie in Modena, die vermutlich zu einer Bilderfolge zur römischen Geschichte gehörten. Von Cosimo Tura hatte man vor allem Teile eines großen, zerstörten Altarwerkes aus Ferrara gewählt, dessen Mittelstück, eine Madonna mit Engeln, sich in der Londoner Nationalgalerie befindet (um 1475), außerdem zwei Madonnen aus Venedig und Bergamo und das farbig fahle, aber doch so erregte Bild des S. Giacomo della Marca (Estensische Galerie, Modena). Bramantinos »Ecce homo« wies auf eine Bahn, auf der übersteigerter Realismus zu leerem Pathos zu werden droht (Abb. S. 48). — Unter den Mittelitalienern, die diesem Saale eingegliedert waren, kam besonders Piero di Cosimo mit der ihm eigenen Vielseitigkeit zur Geltung: als Maler religiöser Themen in der entzückend schönen Madonna aus dem Besitze des Königs von Schweden, als Erzähler von beweglichster Phantasie in dem Waldbrand und den mythologischen Bildern (Hylas und die Nymphen, Kentaurenschlacht) und als Por-

Phot. Anderson, Rom

BENOZZO GOZZOLI: ERWECKUNG EINES KNABEN DURCH DEN HL. DOMINIKUS
Mailand, Brera (Kat. 79)

trätist von eigenartigem Charakter in den Bildnissen des Giuliano da Sangallo und Francesco Giamberti. Lorenzo di Credis kühles, ernstes Bildnis einer jungen Frau (Sammlung Richard de Wolfe Brixey, New York) führte in die unmittelbare Nähe Leonardos. Die Geißelung Christi des Luca Signorelli aus Mailand zeigte ebenso wie einige reine Figurenstudien noch den Einfluß Pollaiuolos, während das großzügige Fragment eines von der Leiter steigenden Mannes aus einer verschollenen Kreuzabnahme schon der späteren Zeit Signorellis angehörte.

Der folgende Saal setzte die Geschichte der norditalienischen Malerei fort, und zwar unter Betonung der beiden Hauptzentren um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts, Venetien und Lombardei. Die Aufteilung des erhaltenen Materials unter die überlieferten Schülernamen des Leonardo-Kreises begegnet infolge eines äußerst engen Werkstattzusammenhanges erheblichen Schwierigkeiten. Um so deutlicher sprach aus den Bildnissen des Boltraffio, Ambrogio de Predis und Luini der durchgehende Stilcharakter der mailändischen Schule, in der idealisierenden Porträtauffassung ebensosehr wie in der kühlen farbigen Haltung. Die wichtigsten Beispiele der weniger reich bedachten religiösen Malerei Mailands waren von A. Solario eine Ruhe auf der Flucht (aus Mailand, bez. und dat. 1515), von B. Luini die Rosenmadonna aus der Brera, die Katharinenvermählung aus dem Museo Poldi Pezzoli und die von einem besonderen Wohlklang der Linie und Farbe erfüllte Madonna aus Budapest. Altarbild (bzw. Andachtsbild) und Porträt waren auch die beiden Hauptthemen, in denen die venezianische Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts auf der Ausstellung in Erscheinung trat. Die Reihe der kirchlichen Malereien begann mit einer prunkhaften Madonna mit Heiligen von B. Vivarini (bez. und dat. 1465). Sie setzte sich fort in einigen Madonnen aus Giov. Bellinis früher und mittlerer Zeit (Venedig, Bergamo), Antonello da Messinas Verkündigungsmadonna aus München und seiner Kreuzigung aus Antwerpen (1475), die besonders im Landschaft-



Phot. Anderson, Rom

BRAMANTINO: ECCE HOMO

Mailand: Sl. Contessa Soranzo (Kat. 220)

Phot. Anderson, Rom

CIMA DA CONEGLIANO: PETRUSALTAR
Mailand, Brera (Kat. 284)

lichen niederländischen Einfluß verrät. Die rasch sich vollziehende kompositionelle und stilistische Entwicklung um die Jahrhundertwende wurde deutlich an zwei Altarbildern, Carpaccios »Blut des Erlösers« von 1496 (Udine, Museum) und Cima da Coneglianos 1516 vollendetem Petersaltar aus S. Maria Mater Domini in Conegliano (Mailand, Brera) (Abb. S. 49), zwischen die sich zeitlich noch eine Verkündigung Carpaccios von 1504 einfügte (ehem. Wien, Akademie; jetzt Venedig, Cà d'Oro). Das Ziel dieser Entwicklung war mit Tizians Altar aus Ancona (im nächsten Saale) gekennzeichnet. — Nicht mit gleicher Deutlichkeit waren die einzelnen Stadien in den Bildnissen abzulesen. Aber auch hier war der Wandel erkennbar im Gegensatz der Generation des Bellini und Antonello da Messina einerseits und des Carpaccio andrerseits, in dessen bekanntem Bilde zweier venezianischer Kurtisanen (Venedig, Mus. Correr) man ja nicht nur die genremäßigen, sondern auch die

porträthaften Züge sehen soll. — Für Giovanni Bellini und Cima da Conegliano ergab sich noch eine Themengruppe mythologischer und allegorischer Stoffe; Bilder zum Schmuck privater Räume, von kleinem Format, aber großem malerischem Reiz, besonders in den Landschaftshintergründen, die gerade in Venedig um die Jahrhundertwende steigende Bedeutung erlangen und damit einen Hauptfaktor in der Kunst Giorgiones und Tizians vorbereiten. (Bellini: Fünf Allegorien, Akademie, Venedig; Cima: Endymion, Apollo und Marsyas, Silen, Bacchus und Ariadne, Midasurteil).

Der VI. und der überfüllte VII. Saal boten inhaltlich einen weniger geschlossenen Gesamteindruck. Sie ergänzten sich gegenseitig, wiederum mit merklichem Überwiegen der norditalienischen Schulen. Im Mittelpunkt stand die venezianische Malerei der Hochrenaissance, von deren Hauptwerken allerdings ein entscheidender Teil in den großen Ehrensaal übernommen worden war. — Der erste der beiden Säle gruppierte sich um Tizians bald nach der »Assunta« entstandenen Altar von Ancona. Die Madonna mit dem Kinde und Engeln auf Wolken thronend, auf Erden der Stifter mit den Heiligen Franziskus und Blasius, deren Silhouetten sich übermächtig am Himmel abzeichnen — ein Werk des erst etwa vierzigjährigen Meisters, das jedoch schon alles Prinzipielle seiner religiösen Malerei enthält und deshalb auch Grundlegendes über das Wesen der italienischen Hochrenaissancemalerei aussagen konnte. Es war ein großer, wenn auch kaum vermeidbarer Mangel, daß weder von Correggio noch von einem der Florentiner Meister des 16. Jahrhunderts große Kompositionen von gleicher Bedeutung zur Ausstellung kommen konnten. Es fehlten damit entscheidende Akzente. — Typische Beispiele für die Ausgangsstellung der Stilbildung zu Beginn des Jahrhunderts wurden noch einmal gegeben für Palma Vecchio in einer Madonna mit Heiligen in Halbfiguren (Venedig, Akademie), für Lorenzo Lotto in einer Sacra Conversazione von 1508 (Rom, Gal. Borghese) und — anschließend an die Allegorien des Bellini und Cima — in dem Traum eines Mädchens. Die vielbesprochene Anbetung der Hirten aus dem Besitze des Viscount Allendale gehört wohl nur dem Umkreis des Giorgione, nicht dem Meister selbst an. — Das Bildnis der »Schiavona« (Sammlung Cook), das jetzt fast allgemein als Frühwerk Tizians (vielleicht in Vollendung einer Bildvorbereitung Giorgiones) gilt, und das Bildnis des Giacomo Doria (Sammlung Lady Ludlow) aus der Zeit um 1560 gaben die Richtpunkte für die Entwicklung des venezianischen Renaissanceporträts, wie es in der Tizianwerkstatt von Palma Vecchio, B. Licinio, L. Lotto, G. Cariani bis zu G. Tintoretto in ununterbrochener Überlieferung fortgebildet wurde. Paolo Veroneses Bildnis des Daniele Barbaro aus dem Pitti, psychologisch voll selbstbewußter Ruhe, farbig nuancereich trotz der Beschränkung auf das Schwarz und Weiß des Gewandes und das rötliche Inkarnat des Gesichtes, schloß sich würdig dieser Reihe an. Dagegen konnten die Studie zu dem Dresdner Emmausbilde, eine kleine Madonna aus S. Barnaba in Venedig und die reizende Mars- und Venus-Szene der Sammlung Gualino keine genügende Vorstellung von Veronesescher Komposition geben. Abgerundeter erschien die Kunst Tintorettos in ihrer malerischen Auflockerung und kompositionellen Entwicklung von dem Adam-und-Eva-Bild von 1550/53 (Venedig, Akademie) zu der düsteren, flackernden Beweinung Christi von 1563/71 (Mailand, Brera) und einer erregten Skizze zu dem Markus-Zyklus der Scuola di San Marco in Venedig (Earl of Crawford). — Deutlich hob sich von den Venezianern die Schule von Brescia ab. Sie erreicht ihre höchsten Leistungen in den Porträts von Savoldo, Romanino und Moretto, aus deren Tradition Moroni als ein später Erbe die Voraussetzungen zu seinen farbig vornehmen und nicht selten auch psychologisch wunderbar vertieften Bildnissen empfängt (Bildnis der Pace Spini, Bergamo).

Neben diesem Reichtum in der Darstellung der norditalienischen Schulen konnten die wenigen Gemälde aus Mittelitalien (besonders Florenz und Rom) nur als vereinzelte Andeutungen gelten. Hervorzuheben waren: ein früher Hl. Sebastian von Perugino (Stockholm), das Gott-Vater- und Marien-Fragment von Raffaels Altar der Baroncio-Kapelle, S. Agostino in Città di Castello (Neapel), eine Madonna mit den Heiligen Elisabeth und Johannes Bapt. von Fra Bartolommeo (Spätwerk, 1516; Sammlung Cook), eine Heilige Familie von Andrea del Sarto (1517; Florenz, Pitti) und das Bildnis des Bartolommeo Compagni von Pontormo (Sammlung Archibald Stirling, Keir, Schottland).

In dieser mehr charakterisierenden als darstellenden Weise wurde — nach den beiden die höchste Auslese der italienischen Zeichnung des 15. bis 17. Jahrhunderts vereinigenden Sälen VIII und IX — in Saal X die Entwicklung der Malerei durch das 16. Jahr-

Phot. Anderson, Rom

M. A. DA CARAVAGGIO: RUHE AUF DER FLUCHT

Rom, Gal. Doria (Kat. 734)

hundert in loserem Zusammenhang weitergeführt. Bronzino vertrat den Florentiner Manierismus, nach der Seite der Figurenkomposition mit der Darstellung von Adam und Eva aus dem Besitze des Earl of Crawford, nach der Seite des Bildnisses mit dem Ugolino Martelli aus Berlin. Dagegen war Parmigianino mit der »Anthea« aus Neapel und der türkischen Sklavin aus Parma nur als Bildnismaler repräsentiert, freilich als ein Bildnismaler von höchsten Graden. Ähnlich vereinzelt waren Salvator Rosa (Bildnis der Gattin) und M. Preti für Neapel, Proccaccini für Mailand. — In engerer Folge standen nur die Gemälde der Bolognesen. Sie begannen mit Lodovico Carraccis »Madonna degli Scalzi« (Bologna), einem jener reichen, tief tonigen Bilder, die bei sich steigerndem Licht gleichsam zu erwachen scheinen. Agostino Carraccis Flucht nach Ägypten aus einer Folge von Lünetten im Pal. Doria zu Rom war besonders wertvoll als Typus der »klassischen« Landschaft des 16. Jahrhunderts in Italien, während seine kleinen Darstellungen der hl. Familie und der Beweinung Christi seine Stellung in der religiösen Malerei nur sehr unvollkommen bezeichneten. Das bedeutendste Bild aus der Nachfolge der Carracci war Guido Renis Hippomenes und Atalante (Neapel), reich in der federnden Bewegung der von wehenden Draperien umflatterten Akte und zugleich völlig klar in der maßvollen Füllung der Bildfläche durch die beiden Gestalten. Nur ein Künstler von hohem natürlichem Ingenium konnte sich mit solcher Freiheit der formalen Lehren des Akademismus bedienen, ohne ihnen völlig zu verfallen. Das einfach-große Bildnis der Mutter ließ erkennen, welche primären künstlerischen Kräfte Guido Reni den Gefahren der Veräußerlichung entgegenzusetzen hatte. Dominichino kam trotz eines reizenden Bildchens mit Venus und Amor (Florenz, Pitti) nicht in gleichem Maße zur Geltung. Mit der Madonna mit der Schwalbe (Pitti), einem Frühwerk aus der Zeit um 1620, beschloß Guercino die Reihe der Bolognesen. (Zwei ergänzende Bilder von G. M. Crespi im Saal XI.) — Den Höhepunkt dieses Saales aber bedeutete Caravaggio, dessen Ruhe auf der Flucht (Rom, Pal. Doria) in jeder Beziehung den Maßstab des Außergewöhnlichen in sich trägt (Abb. S. 51): in der formalen Schönheit der Rückenfigur des geigenden Engels, dem der Heilige Joseph andächtig die Noten hält, in der ergreifenden Menschlichkeit der in übermüdet schweren Schlaf versunkenen Mutter mit dem Kinde, in der ehrlichen Exaktheit des Realismus, der nie ins Kleinliche fällt, und in dem beglückend heiteren Leuchten der Farbe, das diesem verheißungsvollen Frühwerk eigen ist. Als Seitenstücke hatte man der Flucht nach Ägypten Caravaggios David aus der Galerie Borghese gegeben und den schönen, noch umstrittenen Narzissus der Galerie Corsini, mit dem sonoren Doppelklang von Schwarz und tiefem Blau. Dazwischen fügten sich ein D. Fetis immer von neuem entzückendes Bild eines schlafenden Mädchens aus Budapest und ein Mädchenkopf von Gentileschi (London, Agnew).

In zwei weiteren Sälen fand die historische Darstellung der italienischen Malerei mit dem 18. Jahrhundert ihren Abschluß. Über die mannigfaltigen Vertreter der einzelnen Lokalschulen erhob sich mächtig das Dreigestirn der großen Venezianer Antonio Canale, Francesco Guardi und Giovanni Battista Tiepolo. Bei einem Aufenthalt in London im Jahre 1746 hatte Canale zwei große, auch topographisch wertvolle Ansichten von London gemalt, die nun mit einer düsteren Ansicht von Murano (Windsor) eine der eindrucksvollsten Gruppen der Ausstellung bildeten und zugleich den über ganz Europa sich erstreckenden Wirkungskreis des Meisters gut kennzeichneten. Guardi verwirklicht die letzten Möglichkeiten malerischer Formauflösung. Sein impressionistischer Stil eignet sich in besonderer Weise zur Darstellung von Massenszenen, wie in dem Papstsegen vor der Scuola di San Marco (1782; Oxford) oder in dem Venezianischen Galakonzert (München), aber er führt andrerseits zur Verleugnung des ursprünglichen Sinnes der Vedute. Tiepolos Ideenreichtum entfaltete sich auf der Ausstellung in einer reichen Zahl von Ölskizzen für Altarbilder, Decken- und Wandfresken, zu denen die monumentale Findung Mosis aus Edinburgh (im Ehrensaale) die wundervolle Probe einer ausgeführten Komposition gab. Mit einem bedeutenden Bildnis von Tiepolo, dem G. Querini aus der Sammlung Querini-Stampalia (Venedig), wurde auch dieses Thema bis zur Höhe seiner Entwicklung im 18. Jahrhundert geführt. Zeichnungen dieser Epoche ergänzten den in den Sälen VIII und IX gebotenen Überblick über die Geschichte der italienischen Zeichnung bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts.

Eine Sammlung von Gemälden italienischer Künstler des 19. Jahrhunderts beschloß die historische Darstellung mit einem knappen Überblick über die moderne Entwicklung der italienischen Malerei.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

KATHOLIKENTAG UND KUNST

Den Versuchen um eine Erweiterung des Programmes der Münsterschen Katholikenversammlung nach der allgemeinen kulturellen Seite hin, dem Bemühen die schöpferischen Kräfte des deutschen Katholizismus einzuspannen in den Rahmen der großen katholischen Schau, das ein so glänzendes Ergebnis auf musikalischem und literarischem Gebiete zeitigte, ist auch auf unserem Sondergebiete der bildenden Künste ein durchschlagender Erfolg beschieden gewesen.

Die vom Lokalkomitee berufene Ausstellungskommission hatte sich die Aufgabe gestellt, einmal in einer Ausstellung größeren Umfanges in unmittelbarem Auftrage des Lokalkomitees, das ja hier als der eigentliche Veranstalter auftrat, eine Schau katholischer Kunst zu veranstalten, zum andern aber auch in einer Sonderversammlung zeitgemäße und zeitbedingte Themen und Fragen des augenblicklichen religiösen Kunstschaffens zur Erörterung zu stellen. Der Tradition unserer Katholikentage gemäß waren dazu Redner aus anderen Gauen unseres Vaterlandes gewonnen worden: Universitätsdozent P. Anselm Weißenhofer O. S. B. aus Wien behandelte das Thema: Liturgie und Kunst und der verdienstvolle Umgestalter und Herausgeber unserer Zeitschrift: Direktor Prof. Dr. Lill-München hatte sich bereit erklärt zu dem Vortrag: Auftraggeber, Künstler und Volk! — Die finanzielle Hilfsbereitschaft unserer »Gesellschaft« sicherte uns allerdings erst die Durchführung dieses Programms.

Der Andrang zu der Versammlung, die für Donnerstag, den 4. September, 16½ Uhr, in den Aulahörsaal unserer Universität einberufen war, war ein so gewaltiger, daß eine Parallelversammlung in den größten freistehenden Hörsaal 10 eingelegt werden mußte, wenn nicht der größte Teil der Erschienenen wieder kehrtmachen sollte. Es wurde einem schwer, den Rednern die Zumutung zu stellen, ihren Vortrag zweimal zu halten; aber tat- und opferbereit stellten sie sich auch dazu zur Verfügung, und so bleibt der große Erfolg dieser Veranstaltung in doppeltem Sinne ihr ausschließliches Werk. Es gingen in beiden Hörsälen die Versammlungen gleichzeitig vonstatten. Auch jetzt noch in überfüllten Räumen; immer wieder mußten später Erscheinende umkehren!

Es kann nicht Aufgabe dieser Zeilen sein, den Inhalt der Vorträge im einzelnen wiederzugeben. Wir möchten nur hoffen, daß die Herren Referenten über kurz oder lang dazu kommen, ihre eindrucksvollen, weit und tief nachwirkenden Ausführungen in unserer Zeitschrift oder an anderer Stelle zu veröffentlichen. Ihre Themen haben schließlich auch von der Bedingtheit der Zeitumstände losgelöste, allgemeine Bedeutung. Die Art aber, wie sie sie behandelten, die Sprache, in die sie sie kleideten, hatte für den nüchterner, intellektueller eingestellten Norddeutschen, den kühl abwägenden Westfalen überraschende, gewinnende und überzeugende Reize!

P. Anselm Weißenhofer O. S. B. ließ uns in seinem Thema: Liturgie und Kunst den Strom uralter katholischer österreichischer Kultur lebendig werden, in den er hineingewachsen und erzogen ist, ließ uns einen so feinen künstlerischen Takt erkennen und fühlen, daß die Hunderte der dichtgefüllten Säle mit stillem, dankbarem Genuß dieser geistreichen Causerie lauschten. Wie hier das Raumproblem als das ureigene jeder Generation gedeutet wurde, die tragenden Ideen einer Zeit als die stilbildenden Elemente herausgestellt wurden, die Notwendigkeit und die Bedeutung des Gemeinschaftslebens auch für das größte künstlerische Genie betont wurde, die Liturgie als die unentbehrliche Bindung zwischen Geistigem und Körperlichem nachgewiesen wurde, der Wandel der Liturgie auch wieder als das mitbestimmende Element für den Wandel in der Raumgestaltung für Vergangenheit und Gegenwart: das war vielen eine neue Eröffnung, vermittelte allen in seiner Einkleidung in leichtflüssiges, gewinnendes liebenswürdiges Wienerisch einen hohen ästhetischen Genuß!

Nicht weniger eindrucksvoll gestalteten sich die Ausführungen Professor Dr. Lills. Aus reichster praktischer Erfahrung schöpfend wußte er die Bedeutung des Zusammenspiels der für die Qualitätshöhe der christlichen Kunst bedeutungsvollen drei Faktoren: Auftraggeber, Künstler und Volk zu unterstreichen, im einzelnen herauszustellen und zu begründen. In Ausführungen, die belegt an Beispielen und Erfahrungen aus der bayrischen Heimat des Redners grade an dem landschaftlichen Abstand es erkennen ließen, was der Redner gesagt und betont wissen wollte; die es aber auch erkennen ließen, was vielleicht vordem manche hier in Münster noch nicht hatten zugeben wollen, daß eben die Problematik katholischen Ringens und Kämpfens die gleiche ist, an der Isar und am Donaustrand nicht anders wie im Westfalenland auch! Es war schon gleich ein mit feinem poetischen Empfinden gezeichnetes Bild, mit dem Professor Dr. Lill begann und das Ohr seiner Hörer für sich gewann: das Bild von der Vaterschaft des Auftraggebers und der Mutterschaft des Künstlers. Prachtvoll waren die Worte über das Persönlichkeitsgefühl des Künstlers im Verhältnis zu dem Gemeinschaftsein, über die Wahl des Künstlers, über Volkskunst und Betschwesterkunst! Erhebend wußte er zum Schluß die Mittleraufgabe des verstehenden Geistlichen zu erfassen und darzulegen: »Die Ehrfurcht vor dem Künstlerischen zu wecken, das so wenig wie das Heilige und das Göttliche erfaßt werden kann, um das wir vielmehr immer wieder ringen müssen!« — In die Hände jedes Künstlers und Geistlichen, jedes verstehenden und tätigen Laien nicht minder gehörten diese klaren und aufklärenden Darlegungen Lills!

Es war ein erhebender Eindruck und eine feierliche Stimmung, in die diese Ausführungen die Hörer versetzten, ein würdiges künstlerisches Vorspiel zu der grandiosen Symphonie des Katholikentages, der für Künstler und Kunstfreunde damit eröffnet war. Für alles das ist Münster und seine Kunstgemeinde in erster Linie den Rednern auf das Tiefste verpflichtet, die mit soviel Takt und künstlerischem Empfinden, mit so feinem Verständnis für die Objektivität katholischen Lebens und Glaubens ihre Aufgaben zu lösen wußten. Es ist in Münster gelungen, die Fragen einer zeitgemäßen religiösen Kunst zu einem markanten

Teil der großen Auseinandersetzungen des Katholikentages zu prägen!

Möchten auch die Lokalkomitees der folgenden Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands sich dieser Aufgabe bewußt bleiben!

Aloys Dieckmann

DIE GROSSE KRIPPENSCHAU AUF DEM KATHOLIKENTAG IN MÜNSTER

Anläßlich des 69. Katholikentages in Münster veranstaltet die Landesgemeinschaft der Krippenfreunde in Rheinland und Westfalen eine umfangreiche Krippenschau, die mannigfaltige Anregungen gibt und in hohem Maße für die Krippenidee wirbt. Die noch junge Krippenbewegung, die die Erfassung des Geheimnisses der Geburt Gottes zum Ziele hat, wächst sichtlich zu religiös-kultureller Bedeutung, indem sie eine schöne volkskünstlerische Form der Krippendarstellung in Heim und Kirche anstrebt. Wie sehr diese Bewegung Beachtung und Unterstützung verdient, zeigt diese Ausstellung.

Weit über 50 Krippen stehen hier zur Schau, künstlerisch hochwertige und auch weniger gelungene. Die weniger guten sind mit Absicht in der Ausstellung belassen worden, um auf die Fehler beim Krippenbau hinzuweisen. Da sind zunächst die technisch meisterhaften Erzeugnisse der Oberammergauer Holzschnitzkunst von Georg Lang sel. Erben, einfache, aber wuchtige Figuren, aus tiefer Durchdrungenheit gestaltet. Mit das beste Stück der Ausstellung ist eine Fluchtgruppe in Holz von Georg Metzen, die in ihrer plastischen Geschlossenheit ein Meisterwerk von tiefer Wirkung darstellt. Ludwig Nolde, Osnabrück, geht mit seiner Krippe neue Wege, die Madonna ist auch sicher gestaltet, die ganze Gruppe wirkt aber befremdend, weil die Krippe als solche nicht im Mittelpunkt der Gruppe steht. Auch einige andere versuchen auf diesem Wege eine neuartige Behandlung des Krippenmotivs, man kann aber jetzt schon sagen, daß nie zufriedenstellende Lösungen hier entstehen werden. Soll eine Krippe als Ganzes wirksam sein, dann muß das Kind in der Krippe den Mittelpunkt der Gruppe bilden. Weitere Gefahren bestehen in der Überladenheit und zu kostbarer Ausstattung der Krippe, wie die Papstkrippe von S. Osterrieder-München und weitere Darstellungen von Elsner-München und Gille-Dorndorf zeigen. Einfachheit ist auch hier der beste Weg.

Ein ausgezeichneter Gedanke ist es, das Motiv für die Krippe in der Heimat, in heimatlichen Bauernhäusern zu suchen, wie es von Margarete Hasse, H. Püts u. a. in äußerst wirksamen Krippendarstellungen gezeigt wird. Besondere Beachtung verdient noch die große nur für die Kirche geeignete Krippe von Gert Brüx-Cleve, die eine vollkommen geschlossene Darstellung ist.

Eine eigene große Abteilung ist dem Krippenbau gewidmet. Hier wird an Beispielen gezeigt, mit welch einfachen Mitteln man kunstvolle Krippen bauen kann.

So stellt sich auf dem diesjährigen Katholikentag die Krippenbewegung einer breiten Öffentlichkeit vor. Daß sie dazu ein Recht hat, beweist sie. Schauen wir auf die Arbeit, so erkennen wir deutlich als Grundton von allem die seelische Vertiefung. So leistet auch die Krippenbewegung zu ihrem Teil einen Beitrag zur Erneuerung des religiösen Lebens zur katholischen Aktion.

Adolph Meuer

FÜNF JAHRE BAUSCHAFFEN AN RHEIN UND RUHR

Ausstellung in Duisburg

»Fünf Jahre Bauschaffen an Rhein und Ruhr« umfaßt die Wanderausstellung des Bundes deutscher Architekten (Landesbezirk Rhein-Ruhr) im Duisburger Museumsverein, in zahlreichen Photographien und, vereinzelt, auch Modellen neuer Bauschöpfungen. Der Vorsitzende des Bundes, Professor Kreis, legte seinerzeit, zur Eröffnung der gleichen Ausstellung im Folkwangmuseum in Essen, einige wesentliche Prinzipien dar, aus welchen die neue Baukunst erwächst. An Stelle einer falschen Romantik der Nachahmung historischer Stile wie einer leeren, dekorativen Fassadenkunst ist auf der ganzen Linie der Drang zu ehrlicher Sachlichkeit und zweckmäßiger Gestaltung erwacht. Statt individueller Eigenbrötelei setzte sich, aus den ethischen Antrieben einer durch »Überfüllung der Erde« erwachsenden sozialen Notgemeinschaft der Menschheit, das Typische durch, und der Rhythmus der Wiederholung desselben Typs gibt die Richtung an. So kommt es, etwa bei modernen Wohnsiedlungen, von welchen im Duisburger Museum auch Beispiele gebracht sind, zu der prachtvollen Massenwirkung gleichartiger Bauwerke, die in jener rhythmischen Wiederholung, gleich dem rhythmischen Arbeiten der Maschine, ein neues Pathos heraufführen, das dem tiefsten Grunde der Zeit entspringt. Überhaupt siegt in dieser sachlichen Bautechnik die Exaktheit der Maschine, ohne welche jene nicht zu denken wäre, bei immer stärkerer Verdrängung des Handwerks. Der Eigenwert des wirtschaftlichen Bauens ist für die Gestaltung dabei maßgebend. Die fortgeschrittene moderne Technik des Bauens muß aber, wie Kreis fordert, dem Architekten erst so selbstverständlich werden wie der Pinsel für den Maler, der Stift für den Zeichner, um dann, unter Bewältigung des Mechanismus durch die Grundidee der Zeit: eben jenes tiefinnerlich erlebte Ethos der Volksgemeinschaft, den neuen Stil durch schöpferische Persönlichkeiten zu verwirklichen.

Mit stärkster Wucht und Überzeugungskraft tritt jener Stil der Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit naturgemäß bei den Industriebauten in Erscheinung, etwa bei den zyklopischen Anlagen der Zechenbauten und Kokereien der Vereinigten Stahlwerke, Essen (Baumeister Fritz Schupp), dem in seiner wuchtigen Geschlossenheit bezwingenden Kraftwerk am Hengsteysee (Schluckebier und Langensiepen), oder auch Alfred Fischers Zechenbauten. Bei den in Duisburg gezeigten Wohnhäusern und Siedlungen ist, bei allem Sinn für neues gesundes Wohnen, ein Vermeiden des Radikalismus und Anknüpfen an Tradition und Landschaft zu beobachten. Besonders fortführend und von klaren Verhältnissen sind die schönen Wohnhäuser von Architekten wie Edm. Körner, Emil Pohle und Alfred Fischer.

Der Sakralbau gesundete von der unfruchtbaren Haltung, in der Nachahmung historischer Stile eine Sonderdomäne zu bilden, und stellt sich mitten in das Zeitgeschehen — es mit liturgischer Weihe beseelend und überhöhend — durch Übernahme der Technik wie der inneren Haltung des bis zur Askese sachlichen, männlichen Stilwollens

der Zeit. Der wuchtig schlichte Ziegelbau der St. Annakirche, Bochum (Architekt W. Peter), oder die mächtige Eisenbeton-Kirchenhalle für die Petri-Nikolai-Gemeinde, Dortmund (Pinno und Grund) seien als besonders eindrucksvolle Schöpfungen genannt. Wie sich die Erneuerungsbestrebungen des Bundes deutscher Architekten bereits auf alle Gebiete des Bauens erstrecken und erfreuliche Früchte tragen, zeigen des weiteren die Aufnahmen von Theater-, Kino- und Ausstellungsbauten, von Geschäfts- und Verwaltungsgebäuden, Krankenhäusern, Schulen, Badeanstalten, Sport- und Verkehrsanlagen, Gaststätten und was sonst immer noch in Betracht kommt.

K. G. Pfeill

AUSSTELLUNG KIRCHLICHER KUNST IN DUISBURG

Wer nur in das unheildrohende Chaos unserer wirtschaftlichen, sozialen und politischen Zeitverhältnisse blickt, könnte versucht sein, den Prophezeiungen vom Untergang des Abendlandes recht zu geben. Mögen die Umwälzungen auf jenen Gebieten, die uns bevorstehen, noch so große werden, so sehen wir doch in geistig kulturellen Bereichen, nach welchen, früher oder später, sich alle anderen zu gestalten pflegen, die Frühzeit dämmern von etwas neuem Großen, das werden will. Fundamente sind gelegt, und aus schöpferischen Gründen tauchen neue Gestaltung, neue Stilformen von Wucht und wachsender Bestimmtheit auf, die uns die Schreckhaftigkeit jener Untergangsdrohung zerstreuen und uns mit der Hoffnung ihrer Überwindung, einer Überwindung von innen her, erfüllen können. Daß die neue Ausstellung »Kirchliche Kunst«, mit einer »Sonderschau von Dominikus Böhm«, im Duisburger Museumsverein dem Aufgeschlossenen solche Lichtblicke für die Zukunft zu vermitteln vermag, ist wohl das beste Lob für sie. Erwartungen, die sich vor mehr als zehn Jahren bereits auf das Werden eines neuen religiösen Monumentalstils richteten und die vor allem im Sammelbuch des »Weißen Reiters« (Verlag A. Bagel AG., Düsseldorf) ausgesprochen waren, haben sich heute vielfach schon großartig verwirklicht und den entscheidenden Durchbruch mit dem Erstehen eines dem tiefsten Zeitgrunde erwachsenen neuen religiösen Baustils, zum erstenmal seit dem Barock wieder, vollzogen.

Führend war hierbei der an den Kölner Werkschulen tätige, im Monat Oktober sein fünfzigstes Lebensjahr vollendende Baumeister Dominikus Böhm, und die Sonderschau für ihn in Duisburg zeigt die schöpferische Ursprünglichkeit seiner Begabung. Und ihren unerschöpflichen Reichtum, aus dem heraus Böhm sich der jeweils gestellten Aufgabe anzupassen und immer neue, überraschende Lösungen zu bringen weiß. Seine Gewölbekirchen in Bischofsheim oder Frielingsdorf, seine flachgedeckte Hallenkirche in Küppersteg, die für Köln-Riehl und (als Entwurf) für die Frankfurter Frauenfriedenskirche geplanten Rundbauten oder die eigenartig reizvolle Dorfkirche in Birken seien als verschiedenartigste Beispiele seines Ideenreichtums herausgegriffen. Über dem beherrschend doch, die aus dem neuerwachten liturgischen Gemeinschaftsgefühl der Zeit sich erhebende Forderung nach der Einraum-Kirche, unter Zurückdrängung der, individualistischer Frömmigkeit dienenden Seitenschiffgliederung, mit ihren Nebenaltären, steht. Von diesen Seitenschiffen blieben nur die Prozessionsumgänge übrig, und auch die Beichtstühle liegen meist verborgen im Hintergrund. Beim evangelischen Kirchenbau taucht, unter seinem bahnbrechenden Neuerer Otto Bartning, gleichfalls der zentrale Rundbau auf, so jüngst noch bei der in Duisburg abgebildeten Feierkirche Bartnings in Essen. Als erster hatte Bartning ihn bei seiner vor Jahren in Köln gezeigten Sternkirche im Modell verwirklicht, wenn auch hier der gottesdienstliche Zweck und damit das Problem der Innenraumgestaltung anders liegt als beim katholischen Gotteshaus.

Eigne Wege geht auch Reissinger bei seinen evangelischen Kirchenbauten, wo der langgestreckte Körper des Gemeindehauses unmittelbare Fortsetzung der Kirche ist, die ersteren, als niedriger breiter Turmbau mit hohem Helm, hauptartig überragt. Die wuchtigen Zweiturmkirchen von Michael Kurz in Süddeutschland, die gleichfalls in zahlreichen Abbildungen und Plänen in Duisburg aushängenden Bauten Herkommers, Fahrenkamps, Holzmeisters, Kremers, Körners und anderer, die neuartigen Versuche Schwipperts und Rud. Schwarz' von der Aachener Kunstgewerbeschule zeigen, welch hoffnungsreiches und, mittels der modernen Bautechnik, aus dem Stadium des Versuchs zu immer bestimmterem Zeitausdruck sich klärendes Bestreben auf diesem Gebiete herrscht.

Wie der streng wesentliche, und doch, bei den ursprünglichen der heutigen Baukünstler, von innerer Schau und gebändigter Ekstase erfüllte kirchliche Baustil der Zeit auch auf die übrigen Gebiete kirchlicher Kunst richtunggebend ausstrahlt, ist in Duisburg aus ausgewählten Proben überzeugend ersichtlich. Kirchenfenster (und Entwürfe solcher) von Thorn Prikker, Dieckmann, Wendling, Schmitt-Rottluff, Ludwig Gies (der auch ein visionäres plastisches Ecce-Homo-Mosaik ausstellt), ferner von Theo Landmann, H. Gertges und dem verstorbenen Anton Faistauer, farbprächtige monumentale Mosaike von Dülberg (Anbetung der Könige) und Josef Eberz, Wissels großer Kruzifixus aus getriebenem Messingblech, ein wuchtig schlichtes Vortragskreuz von Giesberts, Aachen (mit einem Corpus von Minkenberg), sowie eiserne Grabkreuze und ein Reliquiar von demselben, Anton Schickels prächtige Monstranz, die Kreuzwegstationen von H. Dinnendahl und Marie Eulenbruch, nebst weiteren Plastiken von Rübsam (eine kraftvolle Dreifaltigkeitsgruppe), Berthold Müller (Zwei Apostel) und Fritz Peretti, die Fahnen nebst Wandbild-, Teppich- und Fensterentwürfen von Max Wendl und W. Rupprechts Bildgewebe runden den großen Eindruck, den die Duisburger Ausstellung vermittelt. Als eine, trotz der beschränkten Räumlichkeiten, hochbeachtliche Gesamtschau dessen, was ein neues christliches Kunstwollen, und ein von ihm verheißend heraufgeführter neuer religiöser Monumentalstil der Zeit, inzwischen erreicht hat. Der Geist, der sich aus ihm offenbart, wird, wie kein andrer, bestimmt sein, das chaotische Antlitz der Zeit neuzuprägen.

K. G. Pfeill

KATHEDRALE VON JOSEPH SMOLDEREN AUF DER WELTAUSSTELLUNG ZU ANTWERPEN
GEBÄUDE FÜR DIE KIRCHLICHE KUNST

Berichte aus dem Ausland

DIE AUSSTELLUNGEN ZU ANTWERPEN UND LÜTTICH

I.

Zum dritten Male bietet Antwerpen eine internationale Ausstellung. Die erste, die zugleich die erste Weltausstellung Belgiens war, fand im Jahre 1885 statt, die nächste 1894. Beide nahmen einen glänzenden Verlauf. Den Anlaß zu dieser dritten Schau, die naturgemäß darauf bedacht sein muß, die früheren Veranstaltungen noch zu überbieten, gab die Jahrhundertfeier der belgischen Unabhängigkeitserklärung und die auf dieses Jahr festgesetzte Einweihung der gewaltigen Erweiterungsbauten des Antwerpener Scheldehafens. Als Handels- und Schiffahrtsmetropole Belgiens legt Antwerpen ein besonderes Gewicht darauf, die riesenhafte Vergrößerung seines Hafens auf das Dreifache, seine blühende Industrie und seinen Handel gebührend herauszustellen. Wer, wie der Schreiber dieser Zeilen, die Scheldestadt seit der Kriegszeit nicht mehr gesehen hat, staunt über den in das Gigantische angewachsenen Verkehr in den Straßen. Ein Gewirr von Autos, Wagen und Fußgängern drängt sich durch die breiten Boulevards und die Nebenstraßen, die abends eine Beleuchtung aufweisen, die an Paris gemahnt.

Ein gewaltiges Ausstellungsgelände von 79 Hektar mit 200 000 Quadratmeter durch Hallen, Paläste und Pavillons überbautem Raum, in der Form eines gleichschenkligen Dreiecks, das kaum zwei Kilometer von der Mitte der Stadt entfernt liegt, ist durch breite Zufahrtsstraßen von allen Seiten rasch erreichbar. Die Planung der belgischen Bauten und die Aufteilung des Ausstellungsgeländes lag in den Händen des Antwerpener Baukünstlers Joseph Smolderen, der den großen Ehrenhof, den Jahrhundertplatz mit dem Festpalast und angrenzenden Bauten und als monumentale Eingangspforte einen gewaltigen dreiteiligen Triumphbogen neben anderen Bauwerken geschaffen hat. Eine künstlich übersteigerte Monumentalität, ebenso fremdartig anmutend in unserer Zeit des sachlichen Zweckbaues, wie die Häufung des Schmuckwerkes, charakterisiert diese Bauten, die einer überholten Stilperiode angehören. Dagegen erfreut das deutsche Hansahaus des Berliner Architekten Alexander Buddeus durch seine Schlichtheit und wohl abgewogene Verhältnisse.

An der Ausstellung sind offiziell außer Deutschland, den Hansastädten und Danzig Österreich, Brasilien, Kanada, Dänemark, Spanien, England mit einigen Kolonien, Finnland, Frankreich, Ungarn, Italien, Japan, Lettland, Luxemburg, Polen, Marokko, Norwegen, Schweden, die Niederlande mit ihren Kolonien, Persien, Tunis, Venezuela, die Stadt Paris und die Stadt Philadelphia, mit guten und weniger guten Bauwerken beteiligt. Neben der Bedeutung der Kolonien werden vor allem die Fortschritte der Schiffsbaukunst, der Automobil- und Flugzeug-Industrie, der neuzeitlichen Landwirtschaft und nicht zuletzt der altflämi-

schen Kunst und Kultur herausgestellt, die uns in einer altflämischen Stadt auf dem Ausstellungsgelände entgegentritt. Eine große Zahl internationaler Kongresse und festlicher Veranstaltungen, Sportkämpfe und Vergnügungen verschiedenster Art haben Hunderttausende von Besuchern aus allen Ländern der Welt zum Besuche dieser Weltschau veranlaßt. So bietet die dritte Weltausstellung Antwerpens nicht nur ein überaus anschauliches Bild der gewaltigen Entwicklung Belgiens und anderer Länder auf den wichtigsten Gebieten neuzeitlichen Lebens, sondern auch der alten, bodenständigen Kunst Flanderns, namentlich der Malerei.

In einer neuen Kathedrale, die Smolderen als festen Bau im Ausstellungsgelände errichtet hat, einem bunten Stilgemisch byzantinischer Kuppeln, französischer Romanik und Gotik mit heimischen Bauformen, finden wir das kirchliche Kunstgewerbe und die Plastik vereinigt (Abb. S. 56 u. 57), während in dem anspruchloseren, aber besser gelungenen Schulbau neben Plastik die Graphik und vor allem die Malerei sich ausbreitet. Von deutschen Museen haben sich Berlin, Köln, Kassel, Stuttgart und Wien mit besonders wertvollem Kunstgut beteiligt, aber auch das Ausland, der Privatbesitz und der Kunsthandel sind bedeutsam vertreten.

DIE KATHEDRALE IN ABENDBELEUCHTUNG

In der Kunst keines Volkes spiegelt sich die Volksseele so getreulich wider, wie in Flanderns Kunstschaffen. Die Freude am bunten Schein und an der vielgestaltigen Natur, die mit allen Zufälligkeiten in liebevoller Kleinschilderung wiedergegeben wird, kündet sich bereits bei Melchior Broederlam an, dem Hofmaler der Grafen von Flandern und Herzöge von Burgund, dessen Tätigkeit von 1381 bis 1409 nachweisbar ist. Broederlam triumphiert auf der Ausstellung mit zwei Miniaturbildchen, einem realistisch durchgeführten St. Christoph und einem Gottvater aus der Sammlung Mayer van den Bergh in Antwerpen. In seiner Kunst liegen die Wurzeln der Entwicklung, die zu dem Schaffen der Brüder van Eyck führt. Alles, was die Größe und den Ruhm der altniederländischen Malerei ausmacht, liegt eingeschlossen in dem großen Altarwerke der beiden Brüder für die Genter Bavokirche, die leider diesen ihren kostbarsten Schatz nicht hergegeben hat. Von Jan van Eyck ist aber wenigstens ein hervorragendes und nicht sehr bekanntes Werk vorhanden, die Stigmatisierung des heiligen Franz, die das Museum in Turin herlieh: Der Heilige und sein Begleiter knien vor dem Felsen der Verna in braungrauer Landschaft von großer Frische des Naturgefühls und naiver Auffassung. Die Wiedergabe der Natur, wie sie uns hier entgegentritt, ist aber nicht etwas völlig Neues, sondern nur der Höhepunkt einer vorausgegangenen Entwicklung, wie ein Vergleich mit älteren flämisch-burgundischen Miniaturen zeigt.

Roger van der Weyden, das Haupt der von ihm begründeten Brabanter Schule, zeigt einen stärkeren dramatischen Ausdruck und eine mehr plastische Durchbildung der Formen in seiner Madonna mit der Rose aus Lissabon. Ihm steht der Meister von Flémalle nahe, den man jetzt mit dem Lehrer Rogers, Robert Campin identifiziert. Das bekannte Männerbildnis des Berliner Museums und das schon fast Holbein vorwegnehmende Porträt einer Prinzessin aus der Sammlung Bliß in New York charakterisieren gut seine kraftvolle Art. Von allen Primitiven wirkt am stärksten Josse van Gent mit seiner riesigen Kommunion der Apostel aus dem herzoglichen Palast zu Urbino. Christus schreitet durch die Reihe der Apostel, die ihre Plätze verlassen haben und teils niederknien, teils stehend des gnadenvollen Wunders harren. Auf der rechten Seite, der Gruppe der stehenden Jünger entsprechend, fesselt eine Anzahl von Bildnissen unseren Blick.

JEAN DELCOUR: MADONNA. HAUPTWERK DER LÜTTICHER BILDHAUERKUNST IM 17. JAHRH.

Wir erkennen den Herzog Federigo von Urbino und neben ihm einen Mann in orientalischer Kleidung, den Venezianer Zeno, der als Gesandter des Schahs von Persien 1474 nach Urbino kam, und während dessen Anwesenheit daselbst Josse van Gent das Bild ausführte. Es ist interessant, daß außer diesem Mittelstück und der Altarstaffel mit der Geschichte der Entweihung der Hostie durch den Juden von Teramo auch noch sechs zugehörige Tafeln mit Darstellungen von stehenden Aposteln auf uns gekommen sind, die den einen Flügel des Altarwerkes ausmachten, während der andere vor einem halben Jahrhundert durch einen Brand zugrunde gegangen ist. Diese meine Feststellung hat dazu geführt, daß die sechs neu gefundenen Tafeln von sachkundiger Hand gereinigt und im Palast zu Urbino der Kommunion der Apostel gegenüber aufgehängt wurden.

Neben Josse van Gent war Hugo van der Goes der einzige, der in groß monumentalem Sinne zu komponieren wußte, wie sein heute in den Uffizien bewahrter Portinari-Altar zeigt. Eine kleine Abwandlung dieses Altarwerkes stellt die jetzt in Antwerpen gezeigte Anbetung des Kindes aus dem Besitze des Earl of Pembroke dar. Die heiligen Gestalten mit dem Schimmer kleinbürgerlicher Behaglichkeit intim aufzufassen war auch Hans Memling gegeben. Was Roger van der Weyden und die Künstler seiner Umgebung über der Wiedergabe seelischer Zustände vernachlässigt hatten, die Ausbildung des Schönheitssinnes, das Anmutige in der Formenbildung und das Idyllische in der Landschaft, das hat Memling nachgeholt. Das zeigt seine thronende Madonna aus den Uffizien und die überschlanke Bathseba aus Stuttgart, die beide jetzt in Antwerpen bewundert werden können.

Nach Memling kommt die Zeit, da sich die Tore des katholischen Belgien weit öffnen, um aus dem Süden italienische Kunst einströmen zu lassen. Quentin Massys und der Meister vom Tode der Maria, dessen Hauptwerk das Kölner Museum herlieh, während Italien aus San Donato in Genua sein zierliches Bild der Anbetung der Könige beisteuerte, sind die Hauptvertreter dieser nach Süden gewandten, von Italien beeinflußten Kunst. Man spricht von Zeiten der Selbstentfremdung, wenn man dies Zurückgreifen auf Italien in der Kunst des Nordens feststellt, aber es muß wohl mit wesentlichen Eigenschaften der germanischen Seele zusammenhängen, daß diese Sehnsucht sich immer wieder einstellt, und daß sie niemals ausstirbt. Auch wäre die gewaltige Leistung eines Rubens und Van Dyck nicht denkbar ohne die Vorarbeit jener Romanisten, die ihrem Schaffen den Boden bereitet haben. Der Einzige jener Flamen, der von Italien zurückkehrte, ohne dem Süden seinen Tribut entrichtet zu haben, war Pieter Brueghel. Peter der Schelm, wie ihn seine Landsleute nannten, hat sich in der kritischen Zeit, da die italienische Renaissance auch im Norden maßgebend war, ganz auf die heimatliche Landschaft und das heimatliche Menschentum zurückgezogen und ist bis an das Ende seines Lebens Flandern treu geblieben. Selbst in seiner Ansicht des Hafens von Neapel, die eine Erinnerung an seinen Aufenthalt im Süden ist, bleibt er unabhängig, und noch mehr natürlich in der großartigen Dullen Griet der Sammlung Mayer van den Bergh und in den aus Wien hergeliehenen Landschaften, dem Sturm, dem Vogeldieb und der Landschaft mit dem Galgen aus Darmstadt. Adriaen Brouwer und David Teniers setzen das Werk Brueghels fort. Von ersterem muß ein Selbstbildnis aus dem Besitz von Julius Böhler hervorgehoben werden. Während Brouwer uns gern die flämischen Bauern als wüste Trunkenbolde und in verwahrloster Kleidung vorführt, gibt sie Teniers zwar ebenfalls lustig und guter Dinge, aber gesund, wohlgenährt und anständig gekleidet. An Kraft der Pinselführung und blitzschneller Auffassung rascher Bewegungen ist jedoch Brouwer unerreicht.

Als bodenständiger Schilderer überschäumender Lebenslust zeigt sich Rubens in seiner Bauernkirmes des Louvre, als aristokratischer Menschendarsteller in seinem ebenfalls aus dem Louvre stammenden Bildnis der zweiten Gattin Helene Fourment mit dem Kinde und in dem späten, in der letzten Lebenszeit geschaffenen Selbst-

bildnis der Wiener Galerie, das durch den Ausdruck des Leidens tief ergreift. Aus der schier unübersehbaren Reihe der religiösen Bilder des Rubens ist das Riesengemälde der von Heiligen verehrten Madonna aus der Antwerpener Augustinerkirche, aus der langen Reihe der historisch-mythologischen die Findung des Romulus und Remus zu nennen, die das Kapitolinische Museum in Rom beisteuerte.

Das gesunde Lebensgefühl des Rubens, das auf uns moderne Menschen so ungemein erfrischend wirkt, läßt die kultivierten, aber blasseren Werke seines Lieblingsschülers Van Dyck, die daneben hängen, fast dekadent erscheinen, so glänzend auch seine Bildniskunst in dem Abbé Scaglia des Lord Camrose in London und in dem Doppelbildnis zweier Damen, denen ein munteres Amorbübchen Blumen überreicht (Earl Spencer in Althorp) und in den Porträts aus der Sammlung Lady Mountbatten triumphiert. Von allen Schülern des Rubens hat keiner die großartige Breite des Vortrags erreicht, die den Bildern des Jakob Jordaens eignet. Hier hat die flämische Sinnenfreude für alle Zeiten ihre vollendetste Verherrlichung gefunden. Hier kommt ein Lebensgefühl zum Ausdruck, das selbst Rubens noch übertrifft.

II.

Ausstellungen, ganz besonders internationale, wie diejenige von Lüttich, berühren weite Kreise der deutschen Wirtschaft. Das Interesse der deutschen Wirtschaft und der deutschen Industrie ergibt sich mit Naturnotwendigkeit aus den besonderen Verhältnissen der beiden Nachbarländer. Deshalb hat auch die deutsche Regierung der Einladung des Lütticher Ausschusses, allerdings erst jetzt, im letzten Augenblick, Folge geleistet, und trotz aller Hemmungen dieser Zeitläufte, die sich gerade in Deutschland besonders ungünstig auswirken, in amtlicher Form an der großen Weltausstellung in Lüttich teilgenommen. Hierbei fand Deutschland sowohl auf seiten der belgischen Regierung, wie der Stadt Lüttich und der Ausstellungsleitung jedes nur mögliche Entgegenkommen, was der deutsche Reichskommissar, Geheimrat Mathies, bei der Eröffnung des Pavillons der Rheinischen Städte in seiner Begrüßungsrede freudig anerkannte. Aus Deutschland waren die Oberbürgermeister der rheinischen Städte, die Vertreter der rheinischen Handelskammer und rheinischen Wirtschaftskreise, sowie zahlreiche deutsche Gäste, von französischer Seite der Gesandte Labbé, von belgischer der Arbeitsminister Heyman, der Gouverneur der Provinz Lüttich, der Oberbürgermeister der Stadt, der Rektor der Universität Lüttich, Professor Duesberg, der Generaldirektor der Ausstellung Moressée erschienen. Es wäre falsch, eine solche Weltausstellung, wie diejenige, die Lüttich jetzt zeigt, als rein wirtschaftliche und industrielle Veranstaltungen aufzufassen, wenn sie auch in erster Linie dem Zweck der Vorführung hochwertiger industrieller Erzeugnisse dienen, denn darüber hinaus pflegen sie bewußt die Anknüpfung menschlicher Beziehungen und schlagen eine Brücke über die Grenzen der Länder hinaus. Darum besteht der Satz zurecht, den Geheimrat Mathies in seiner Eröffnungsrede aussprach, daß Sichkennenlernen die Voraussetzung dauernder Verständigung ist. Jedenfalls gibt es keine bessere Gelegenheit, persönliche Beziehungen anzuknüpfen, als die Plattform solcher großen internationalen Veranstaltungen.

RELIQUIENBÜSTE DES HL. LAMBERTUS VON HENRI SUAVIUS. UM 1510
AUS DEM DOM ZU LÜTTICH

Wenn die Ausstellung ein überaus anschauliches und umfassendes Bild der gewaltigen Entwicklung Belgiens auf den wichtigsten Gebieten neuzeitlichen Lebens bietet, so wird dieses noch wirkungsvoll ergänzt durch eine Rückschau auf die alte wallonische Kunst. Diese Kunstausstellung gliedert sich in zwei Gruppen: die eine, die profane Kunst, zeigt ihre Schätze in dem städtischen Palast der Schönen Künste, die andere, die religiöse Kunst, hat ihr Heim in der neuen Vinzenzkirche aufgeschlagen. Die breiten Baumgänge des Boverie-Parkes führen von der einen zur andern Ausstellung, durch schöne Gartenanlagen. Die Ausstellung alter Wallonischer Kunst bietet mit berechtigtem Stolz die Meisterwerke eines langen und glorreichen Schaffens dar, das sich schon vor achthundert Jahren entfalten durfte, als Lüttich die Hauptstadt eines freien Fürstentums wurde. Die Fürstbischöfe von Lüttich waren es selbst, die Aufträge an Künstler erteilten, und so das Kunstschaffen dauernd befruchteten. Im 11. Jahrhundert besaß Lüttich bereits eine hohe Kunstblüte. Die Lütticher Elfenbeinschnitzer waren weitberühmt. Noch heute ist aus jener Zeit das berühmte Evangeliar des Notger erhalten, das neben seinem Elfenbeinschmuck reiche Emaille und Goldzierate zeigt. Im Jahre 1140 schuf Renier, ein Bronzegießer aus Huy, eines der größten Meisterwerke mittelalterlicher Kunst, die Taufbecken der Bartholomäus-Kirche in Lüttich. Von jeher war die Metallkunst

SARGRELIQUIAR DES HL. REMACLE AUS STAVELOT. MITTE DES 13. JAHRHUNDERTS
LÜTTICHER GOLDSCHMIEDEARBEIT

in Lüttich hochentwickelt, Eisen- und Goldschmiede, Emailleure, Messinggießer wetteiferten miteinander. Die Treibarbeit in Kupfer, nach Dinant, dem Ort der Herstellung, Dinanderie genannt, wurde auch in Lüttich eifrig gepflegt.

Aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt das weltberühmte Sargreliquiar des hl. Remacle, der hohe Stolz der ihm geweihten Kirche in Stavelot, das auf der Ausstellung kirchlicher Kunst mit Recht den Ehrenplatz einnimmt (Abb. S. 60). In vergoldetem und emailliertem Kupfer ausgeführt, hat das Reliquiar die Form eines Sarkophages mit Giebeldach. Auf der einen Seite thront Christus, in der Linken die Weltkugel haltend und mit der Rechten nach lateinischem Ritus segnend. Ihm gegenüber ist die gekrönte Maria mit dem Christuskinde auf den Knien dargestellt. Jede der beiden Hauptwände ist in sieben Bogen geteilt. In der Mitte erscheint St. Remacle, auf der andern Seite je sechs Apostel mit ihren Attributen. Der Grund ist mit einem reichen Blumenschmuck übersponnen. Jedes der beiden Dachgefälle ist in vier rechteckige Abteilungen gegliedert, die mit dem feinsten Email geschmückt sind. Der Dachfirst und die Giebel sind mit einem durchbrochenen Zierat in Treibarbeit verziert. Hier sind auch schöne Emaillen zu erwähnen; die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, das Abendmahl, die Kreuzigung, die Kirche und die Synagoge, die Auferstehung und die Himmelfahrt. Aus dem Dom zu Lüttich wurde das berühmte Kopfreliquiar des hl. Lambertus hergeliehen. Der heilige Bischof von Tongern wurde in Lüttich um das Jahr 700 ermordet. Seine Reste, zuerst in Maestricht beigesetzt, kamen 718 nach Lüttich. Die Übertragung seiner Leiche entschied zugleich über das Schicksal der Stadt und der Diözese und wird noch heute gefeiert. Im Jahre 1509 beauftragte Erhardt von der Mark, Fürstbischof von Lüttich den Goldschmied Henri Suavius mit der Ausführung einer Reliquienbüste für den heiligen Schutzpatron der Stadt. Lambert erscheint hier im großen Ornat mit dem priesterlichen Schmuck angetan. In der Rechten hält er den Bischofsstab und einige Kornähren, in der Linken ein geöffnetes Evangeliar. Unter der Mitra blickt das breite regelmäßige, anmutige Gesicht des Heiligen, dessen blühendes Aussehen in Lüttich die Ursache zu einem Sprichwort geworden ist (Abb. S. 59). Von jedem, der in Lüttich sich einer blühenden Gesundheit erfreut, wird behauptet, daß er ein St.-Lambertus-Gesicht habe. Die Bemalung des Gesichtes in Fleischfarben unterstreicht noch den Eindruck des Wohlergehens. Alles an diesem Reliquiare ist mit größter Sorgfalt und Liebe ausgeführt. Erhard von der Mark ging selbst nach Venedig um Edelsteine, Gemmen und geschliffenes Bergkristall zu sammeln, womit dann die Mitra, das Blattwerk des Bischofsstabes und der Zierat des Priestergewandes geschmückt wurden. Die Büste ruht auf einem sechseckigen Sockel der in Hochrelief sechs Szenen aus dem Leben des Heiligen zeigt, darunter sein Martyrium und die Übertragung seiner Leiche nach Lüttich. Die Baldachine, die Säulen, die Strebepfeiler der Nischen und deren durchbrochener Abschluß zeigen noch spätgotischen Stil. An die Säulchen lehnen sich die Statuetten der zwölf Apostel und der sechs ersten Bischöfe von Tongern. Zwei Engel tragen das Wappen des Stifters Erhard von der Mark, der vor seinem Betstuhl kniet. Sieben Jahre hat Suavius gebraucht, um dieses sein Meisterwerk zu vollenden.

Aus der reichen Fülle kirchlicher Goldschmiedearbeiten ist noch der romanische Reliquienschrein der Heiligen Georg und Oda mit seinem Schmuck an Statuetten, Edelsteinen und Email hervorzuheben, ebenso der Schlüssel des heiligen

Hubertus, den im 7. Jahrhundert ein Papst dem ersten Bischof von Lüttich verehrte. Auch das berühmte Adler-Lesepult aus der Kirche zu Iveesen sei nicht vergessen.

Die Blütezeit der Lütticher Malerei fällt mit der Regierung Erhards von der Mark zusammen, mit der Frieden und Wohlstand in die Stadt einzog. Lambert Lombard, ein ungemein vielseitiger Künstler, ist der Hauptmeister. Lombard war nicht nur Maler und Kupferstecher, sondern auch Architekt, Humanist, Archäologe und Numismatiker. Er gründete eine Malerschule, aus der Jean Ramey, Frans Floris, Hubert Goltzius, Willem Key und Dominique Lampson, der Hofmaler und Sekretär des Fürstbischofs Ernst von Bayern hervorgingen.

Im 17. Jahrhundert zeichnet sich der Rubensschüler Gérard Douffet aus, der in seinen Altarbildern mehr französische als flämische Anklänge zeigt, und bei dem sich der Einfluß des Rubens nur in der Verwendung sehr flüssiger Lackfarben und in einigen Frauengestalten geltend macht. Douffets Schüler Bertholet Flémalle wird dann, unter Anlehnung an Poussin, der Bahnbrecher des Klassizismus in Belgien. Flémalles bedeutendster Schüler Gérard de Lairesse, knüpft wieder an Rubens an, übernimmt aber gleichzeitig von Rembrandt die starken Helldunkelwirkungen, allerdings mit lichterer Farbenskala und durchsichtigeren Schatten. Seine Bilder, die hier in beträchtlicher Zahl vereinigt sind, atmen klassische Haltung.

Auch die Blüte der Lütticher Bildhauerkunst dauert noch im 17. Jahrhundert an. Die Kirchen werden im Barockstil umgebaut und erhalten neuen Statuenschmuck, so daß es an Aufträgen nicht mangelt. Jean Delcour, der Meister der lächelnden Madonnen und anmutigen Engel, hat nicht umsonst neun Jahre in Rom bei Bernini gelernt, der ihn vergebens zu halten suchte. Seine Figuren sind ganz im Geiste Berninis geschaffen (Abb. S. 58).

Seit dem 18. Jahrhundert herrscht sowohl in der Malerei, wie in der Plastik, Frankreich ganz unbeschränkt, so daß der italienische Einfluß daneben zurücktritt. Von Anbeginn bis zur Gegenwart ist die Kunst Walloniens durch die Mischung der Eigenschaften verschiedener Rassen, der romanischen und der germanischen, bestimmt. Das geistige und das künstlerische Gesicht Walloniens erklärt sich durch die Verschmelzung dieser beiden verschiedenen Geisteswelten. Walter Bombe

Neue Kunstwerke

In München wurde am 26. Oktober 1930 in der Nähe des Nymphenburger Schlosses die Christkönigkirche eingeweiht. Erbaut ist sie im vereinfachten Barockstil von Oberbaurat August Blößner.

Personalnachrichten

Am 8. November 1930 feiert Professor Dr. Josef Schmitz in Nürnberg seinen 70. Geburtstag. Um die Wende des Jahrhunderts hatte er als eine der besten Kräfte der mittelalterlichen Stileinfühlung eine Reihe von bedeutenden Kirchen in Süddeutschland gebaut. Als bayerischer staatlicher »Dombaumeister« hat er sich um die Erhaltung alter Kathedralen in Nürnberg, Bamberg, Regensburg, Würzburg sehr große Verdienste erworben. Ad multos annos.

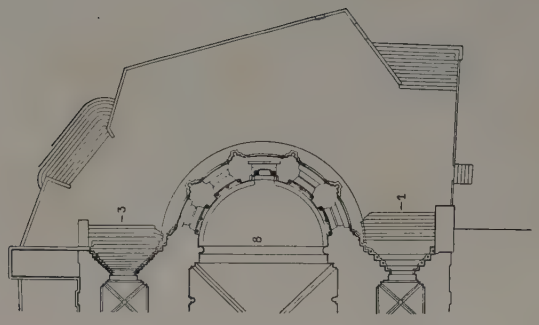
AKAD. MALER LUDWIG RITTER VON KURZ

Im XXI. Jahrgang, 1925, Heft 11, Seite 88, nahmen wir Gelegenheit, anläßlich der goldenen Hochzeitsfeier des allgeachteten Künstlers und Kunstschriftstellers Ludwig Ritter von Kurz zum Thurn und Goldenstein in Graz, Grabenstraße 16, eine kurze Biographie und Würdigung des Gefeierten zu bringen. Am 7. Oktober 1930 vollendet nun der im Jahre 1850 in Laibach, Krain, geborne Altmeister religiöser Kunst sein achtzigstes Lebensjahr. Trotz des hohen Alters merkt man jedoch an dem freundlichen, stets heiteren und regsamen Greise noch keinerlei Zeichen eines körperlichen oder geistigen Niederganges. Besonders in der Ausübung seiner Kunst ist er noch unermüdlich und unerschöpflich, ja, seine Werke werden immer noch gereifter, geklärter und großzügiger und sind voll Schwung und Kraft. — Zu seiner Biographie ist seit dem letzten Berichte zu ergänzen, daß er im Jahre 1926 von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Graz zum Ehrenmitgliede und 1927 von der Bundesregierung zum Regierungsrate ernannt wurde. Von den in den letzten fünf Jahren von ihm geschaffenen Werken verdienen vor allem folgende Erwähnung. Die Leitung der Innenrenovierung der Pfarrkirche in Kirchberg (1926), der Entwurf für den Altar der neuen fürstbischöflichen Residenzkapelle in Graz, wofür er das Altarbild selbst malte (hl. Dreifaltigkeit, 1927), das Hochaltarbild der Pfarrkirche in Weichselboden (hl. Johann der Täufer, 1927), ein heiliger Konrad für Herrn Fabrikant Steiner in Graz (1928), die Entwürfe für die Ornamentenmalerei und für die Decken- und Wandgemälde in der Grabenpfarrkirche in Graz (1928), die Leitung der Renovierung der Kreisdekanatskirche in Haus (1928) und der Pfarrkirche in Wolfsberg im Schwarzatale (1929), Entwürfe für Wandgemälde in der Pfarrkirche in Ligist (1929) und in der Kapelle des Piusinstitutes in Bruck an der Mur (1930), Entwürfe für die ornamentale und figurale Ausmalung der Karlauer-Pfarrkirche in Graz (1930), für ein Wandgemälde an der Pfarrkirche in Wies (hl. Christof, 1930), das Hochaltarbild für St. Peter am Ottersbach (hl. Petrus, 1930) und viele architektonische Entwürfe und kleinere Arbeiten. — Alle seine Freunde und Verehrer wünschen dem edlen Künstlergreise Gottes reichsten Segen und noch auf lange Zeit die Erhaltung seiner bewunderungswürdigen Rüstigkeit. K. T. G.

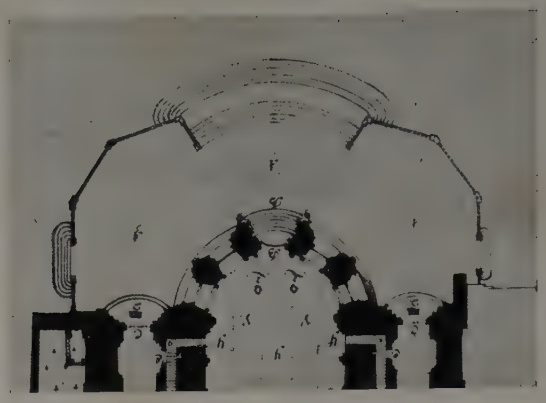
Forschungen

ZUM GESTALTUNGSPROBLEM DES BAMBERGER DOMKRANZES

Immer wieder kann man in Arbeiten, die dem ästhetischen Gehalt des Bamberger Domes mit Worten etwas abzugewinnen suchen, Äußerungen hoher Bewunderung lesen über die »verwegene Asymmetrie«, mit der sich der sogenannte Domkranz, diese schöne, maßwerkverzierte, 1507 erbaute Rampe vor die Sohle der Ostwand des Domes breitet. Ein moderner Architekt, dem man den gleichen Auftrag erteilt hätte, würde doch nie-



DER DOMKRANZ IN BAMBERG
IM HEUTIGEN ZUSTAND



DER DOMKRANZ ZU BAMBERG NACH DEM
NICHT AUSGEFÜHRTEN BAROCKEN PLANE
J. J. MICHAEL KÜCHEL AUS DEM JAHRE 1768

mals einer so ausgefallenen, trotz aller Einzelschönheit im heutigen System des Platzes manieristisch gesucht wirkenden Lösung den Vorzug gegeben haben, sondern er hätte einen achsengerechten, d. h. einen den Hauptachsen des Domes eingebundenen symmetrischen Treppenaufgang als die angemessenste und ohne Zweifel auch beifallwürdigste Idee verfochten. In der Tat wird man bei allen Bewunderern des Domkranzes vergeblich nach einer sachlichen Begründung ihres so überaus günstigen Urteils suchen, es sei denn, daß man die mancherorts gegebene Hervorhebung der außergewöhnlich feinfühligen Art, mit der die Aufrißverhältnisse des Kranzes zum Ostchor abgestimmt sind, als Grund dafür gelten lasse. Allein dies genügt nicht, um die heute mehr denn je empfundene Anormalität der Anlage im Gefüge des Domplatzes auch städtebaulich zu rechtfertigen und sie als sinnvoll begreifbar zu machen. Um sofort die Pointe zu geben: man wird es auch niemals können, weil die gegenwärtige Gestalt des Kranzes durch Beseitigung wesentlicher Gestaltungsvoraussetzungen um ihren Sinn gebracht und außerdem durch Unterlassung der öffentlichen Heiltumsweisungen, um derentwillen sie überhaupt erst geschaffen wurde, ihrer Zweckbestimmung verlustig gegangen ist. Ich will den Beweis dieser These selbstverständlich nicht schuldig bleiben.

Schon beim Umschreiten des Kranzes und aufmerksamer Betrachtung seiner unmittelbaren architektonischen Nachbarschaft wird einem feinfühligen Menschen nicht verborgen bleiben, daß hier die alte Ordnung unmöglich mehr in völliger Reinheit erhalten sein kann (Abb. S. 62 links). Nimmt er den Blick von dem obersten Stockwerk des Residenzpavillons oder von den Osttürmen herab zu Hilfe oder studiert er Flugbildaufnahmen des Domberges, die ihm den Kranz wie eine in den Platz sich vorstreckende, gewaltsam gestutzte Zunge erscheinen lassen, so wird er, auch bei nur einiger städtebaulichen Schulung, zur Einsicht kommen, daß hier Veränderungen innerhalb der Platzbegrenzung vorgegangen sein müssen. Und wirklich lassen alle Ansichten des Domberges vor 1775 erkennen, daß der heute bestehende Platz zwischen dem Residenzpavillon und dem Domherrnhof, der am weitesten nordwärts an die Curia Redwitziana angegliedert ist und den man nach seinem letzten Erbauer Franz Konrad von Stadion den »Stadionhof« zu nennen sich angewöhnen sollte, ursprünglich gar nicht vorhanden, sondern von dem Komplex des »Truhendingerhofes« mit nahe an den Dom herangeschobenen Gärten und Wirtschaftsgebäuden ausgefüllt war. Die Umhegemauern dieses Besitztums liefen im Süden parallel mit der Nordwand des Stadionhofes, im Westen parallel mit der Ostwand des Domkranzes, so daß in dem freigelassenen Intervall ein Weg ausgebildet war, den die Treppen des Kranzes geschickt abfingen. Man kann das alte Grundrißsystem dieses Dombergviertels sehr exakt auf den beiden Küchelplänen von 1768 verfolgen, die ich in dem Heft: »Die Wandlungen des Bamberger Domes seit seiner Vollendung«, Bamberg 1926, Tafel VI und VII erstmals bekanntmachen durfte. In einem derartig gestalteten städtebaulichen Organismus hat die »verschrobene« Form des Kranzes wirklich einen Sinn, zeigt sie sich bedingt durch bestehende Straßenzüge und bestimmte bodenrechtliche Verhältnisse, darf sie wirklich eine meisterhafte Lösung genannt werden, deren Einschätzung nur gewinnen kann, wenn man sie mit der ältesten Treppenanlage vergleicht, die auf einem Holzschnitt des Bamberger Heiltumsbüchleins von 1493 noch zu sehen ist (Abb. S. 63). Mit der Einebnung des Truhendingerhofes aber (vermutlich 1776), die seit der Erbauung der »Neuen Residenz« nicht mehr zu umgehen war und übrigens schon in den Entwürfen zur Residenz eine Zeitlang eine wichtige Rolle gespielt hatte, und der Ausbildung des gewonnenen Terrains zu einem großen freien Platz vor dem Dom erlosch auch die Funktion der Anlehnung des Kranzes an die vorbestandene Situation, wurde er selbst in seinen wichtigsten Gestaltungsvoraussetzungen entwurzelt und des Sinnes beraubt. Michael Küchel, der mit der Auflassung des Truhendingerhofes über kurz oder lang wohl schon rechnen durfte, hat in seinem berühmten Domumbauplan von 1768 nicht nur, um für sein Hauptportal in der Mitte des Ostchores einen großartig festlichen Aufgang zu bekommen, sondern fast mehr noch aus der instinktiven Erkenntnis heraus, daß die Veränderung der Platzbegrenzung logischerweise auch eine Veränderung der Gestalt des Domkranzes bedingt, eine symmetrische Gestaltung des Kranzes vorgeschlagen (Abb. S. 62 rcehts), wobei ihm offenbar die glänzende Treppenanlage der Michaelsberger Kirche, ein Werk Johann

Dientzenhofers, als Vorbild diente. Vielleicht gingen schon seine Entwurfsgedanken, sicherlich aber die seines Nachfolgers Franz Ignaz von Neumann über den neugewonnenen Platz hinaus, indem sie auch den Katzenberg in den neuen Gestaltungsbereich einzuschließen und gleich der Spanischen Treppe in Rom zu einer riesigen Treppenanlage auszubilden gedachten. Wenigstens hat sich in Bamberg eine mündliche Überlieferung von dem grandios kühnen Ausmaß dieser Planungen bis auf den heutigen Tag erhalten, wenn auch von den Zeichnungen selbst bisher nichts zutage gekommen ist.

Man mag es vom antiquarischen Standpunkt aus begrüßen, daß diesen Entwürfen die Ausführung versagt geblieben ist, vom städtebaulich-künstlerischen aus wird man es bedauern müssen, daß man damals nicht wenigstens den Domkranz umgebaut hat. Die Anerkennung dieser Umbauleistung würde mit der Anerkennung des Spätbarock als schöpferischen Stiles längst erfolgt sein; denn Michael Küchel wie Franz Ignaz von Neumann waren bedeutende Architekten. Heute in einer Zeit, deren schöpferische Fähigkeiten von vielen immer noch angezweifelt werden, wird es schwer, ja unmöglich sein, den Mut zu diesem Umbau aufzubringen, wiewohl seine künstlerische Notwendigkeit kaum ernstlich bestritten werden könnte. Wie viele Menschen gibt es denn, die beim Erleben des Domberges soviel an rekonstruktiver Phantasie aufzubringen fähig sind, daß sie auch die historischen Gestaltungsvoraussetzungen des Kranzes mit in ihr Bilderlebnis hineinzuvergegenwärtigen vermöchten. Seien wir ehrlich: auch unter den Kunsthistorikern werden wir mit der Laterne des Diogenes suchen müssen.

DER DOMKRANZ ZU BAMBERG IM MITTELALTER
NACH DEM BAMBERGER HEYLTHUMBBÜCHLEIN 1493

Im übrigen hätte die im 18. Jahrhundert eingetretene Sinnloswerdung des Domkranzes neuerdings nicht besser dokumentiert werden können, als durch die Aufstellung des Luitpolddenkmals vor seiner Mitte. Wenn schon in ikonographischer Hinsicht der Dargestellte mit dem Dom aber auch gar nichts zu tun hat und seine Aufstellung an solch hehrer Stätte, »dem schönsten Platz Europas«, nur eine alles geistige Maß verkennende Einstellung fertigbringen konnte, so gehörte in künstlerischer Beziehung eine schon vollständige Ahnungslosigkeit in städtebaulichen Fragen dazu, dem Denkmal gerade diesen Ort auszuwählen. Diese Erkenntnis ist heute bereits allgemein und so sprechen wir die Hoffnung aus, daß der Tag nicht ferne sei, an dem das Denkmal vom Domplatz an einen anderen Platz übertragen wird. Vielleicht wird es in einer Zukunft, die wie die großen Perioden der Vergangenheit zu sich selbst das größte Vertrauen hat, einmal möglich sein, daß ein ausgezeichneter Architekt den Domkranz gemäß den heutigen städtebaulichen Bedingungen des Platzes umgestaltet.

Johann Joseph Morper

Bücherschau

Henri Clouzot, L'Art Religieux Moderne. Mobilier, Décoration, Orfèvrerie. 40 Tafeln. Charles Massin, Paris 1930.

Die internationale Pariser Kunstgewerbeausstellung von 1925 offenbarte in erfreulicher Weise das frische Leben, das in einer Reihe von katholischen Künstlergruppen auch die Kunst des Hei-

ligtums in Frankreich zu erneuern begonnen hatte. Eine weitere Ausstellung — in den Räumen des Pariser Museums Galliéra — war 1929 ausschließlich der Kirchenkunst vorbehalten. Der verdienstvolle Organisator dieser Ausstellung, Henri Clouzot, Direktor des Musée Galliéra, hat nun in einem gutgedruckten Tafelwerk eine Reihe der ausgestellten Kunstwerke veröffentlicht, hauptsächlich Kirchenmobiliar, plastische Einzelheiten und Goldschmiedekunst umfassend, auch einige Paramente. Eine schlichtvornehme Ruhe geht von den meisten dieser Schöpfungen aus. Obwohl Berührungspunkte mit der religiösen Kunst in deutschen Landen nicht zu verkennen sind, geht diese Kunst doch vielfach andere Wege. Schaffen in zeitgemäß empfundenen Formen, Gediegenheit des Materials und der handwerklichen Arbeit sind auch ihr eigen. Sie differenziert sich zunächst durch größere Freude am schmückenden Beiwerk, das oft von köstlicher Feinheit ist. Und dann: Ist es die Notwendigkeit, einem der modernen Form gegenüber mehr passiv eingestellten Volksempfinden entgegenzukommen, ist es der Wille, vor allem dem religiösen Gehalt des Kunstwerkes zur Wirkung zu verhelfen: Es ergeben sich Verschiedenheiten, die mit dem Volkscharakter allein nicht erklärt werden können.

In gedankenreicher Kürze leitet der Herausgeber die Tafelfolge ein. Die Grundsätze, die ihn bei der Auswahl bestimmten, faßt Clouzot kurz zusammen wie folgt: »Der schöpferisch tätige Künstler muß sich in strenger Selbstzucht halten, er darf sich nicht von seiner Phantasie mitfortreißen lassen. In der religiösen Kunst müssen auch die Neuschöpfungen etwas haben, das sie trotz der Verschiedenheit ihrer Formensprache mit der ganzen Ahnenreihe von Großwerken der Vergangenheit verknüpft. Ohne Mißton müssen sie im Heiligtum ihren Platz nehmen können, müssen altern können, ohne zugrunde zu gehen, ohne aus der Mode zu kommen. Um dieses Ziel zu erreichen, gibt es kein anderes Mittel als an den durch liturgischen Gebrauch geheiligten Formen festzuhalten in ihren großen Linien. Doch müssen sie zur Einfachheit zurückgeführt werden, müssen vom überladenen Zierat befreit werden, der des Gottesdienstes unwürdig ist.« Rich. M. Staud

Berger, Dr. R., Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst. 4°, 232 S., 126 Abb. Reutlingen, Gryphius-Verlag 1926, gebunden M. 21.—.

Der Autor sucht in fleißiger Arbeit die einzelnen Typen dieser Christusdarstellungen klar zu scheiden und leitet sie einerseits aus der hellenistisch-byzantinischen Kunst, andrerseits aus semitisch-ägyptischer Ideenwelt ab. Aus der Betonung der flächenhaften linearen Tendenzen glaubt er zu erkennen, daß der abendländische thronende Christus zunächst über Syrien zu uns gekommen und dann um die Mitte des 12. Jahrhunderts durch byzantinische Einflüsse weiter ausgebildet worden ist. Im ersten Kapitel geht er diesem byzantinischen, antikisierenden Typus nach (S. 9—120), im zweiten behandelt er den semitisierenden (S. 121 bis 150) und im dritten schildert er die einzelnen Darstellungsvorwürfe: die Bilder der Gesetzes- und Schlüsselübergabe (151—156), die Bilder der Deesis und mit Begleitung der Heiligen (156—159), die Majestäts- und die Himmelfahrtsbilder (159 bis 199) und die Darstellungen des Jüngsten Gerichtes. Prof. Dr. G. Weise gibt der Arbeit seines Schülers noch ein Exposé über romanische Monumentalplastik und Malerei mit auf den Weg (204—223). Eine sehr reiche Literatur ist herangezogen, leider nicht immer genügend ausgewertet und 126 verschiedenen Werken entnommene gut wiedergegebene Abbildungen begleiten den Text. M. Hartig

Schwenger, Abtei Wiblingen. 8°, 84 S., 24 Tafeln. München 23, A. Zerle 1930, br. M. 3.—.

Über die ehemalige Benediktinerabtei Wiblingen, ihren reichen Rokokobibliotheksaal und ihre hochbedeutsame Kirche im Stile Louis XVI. sind in den letzten zehn Jahren mehrere gute Arbeiten erschienen, zuletzt (1925) der Kunstführer von Dr. Ad. Feulner. Und doch ist diese Arbeit nicht überflüssig. Sie betont zunächst etwas stärker die Geschichte, besonders die nachmittelalterliche des Klosters. Wir lernen hier die Männer kennen, welche diese Werke geschaffen haben, wir sehen die Bauten allmählich entstehen und belebt. Es ist einseitig, wenn wir heute die alten Kunstwerke nur mit den Augen unserer Zeit sehen. Das Bild wird falsch und ist zudem leblos. Wir müssen die Werke aus ihrer Zeit heraus anschaueu, wenn sie Leben werden sollen und wir sie ganz verstehen wollen. Der Geschichte folgt eine ganz ausführliche Beschreibung von Kirche und Bibliothek und ihrer Einrichtung. Man merkt es überall, der Verfasser hat sich jahrelang mit seltener Hingabe um diese Arbeit bemüht und gefunden, was überhaupt gefunden werden kann. Man sieht die Tiefe, aus der heraus im 18. Jahrhundert geschöpft worden ist. Die Bilder der 24 Tafeln sind mit großem Kunstverständnis aufgenommen und erstklassig wiedergegeben. M. Hartig

Dreyer, Herbert, Josef Gregor Winck (1710—81). Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei in Norddeutschland. Hildesheim und Leipzig, Aug. Lax, 1925. 37 S., 8 Text-Abb., 23 Taf. 8°. M. 5.—.

Ein Niederbayer, ein Schüler von Cosmas Damian Asam, der in Hildesheim eine zweite Heimat gefunden hat und dort und von dort in Liebenburg, Bären und Schliestedt von 1744—1781 als eifriger Freskenmaler sich einen guten Namen geschaffen, ist hier der Vergessenheit entrissen worden. Seine früher behauptete Verwandtschaft mit Christian Winck ist hier mit Erfolg zurückgewiesen. Die Werke werden eingehend geschildert und der Meister findet seinen gebührendeu Platz in der Kunst seiner Zeit. Es ist recht fleißige und kritische Arbeit, welche auch den verwöhntesten Ansprüchen des Wissenschaftlers gerecht wird. Die meisten Werke sind in Autotypien wiedergegeben.

Michael Hartig

Auktionskatalog Hugo Helbing-Frankfurt. Am 9. Dezember 1930 versteigert Hugo Helbing-Frankfurt a. M., Bockenheimer Landstraße 8, aus der Sammlung Louis Marx-Frankfurt a. M., Otto Großmann-Frankfurt a. M. unter anderem eine Reihe von sehr wertvollen christlichen Kunstaltertümern, wie vor allem wertvolle Holzfiguren aus den süddeutschen Schulen (Ulm, Bayern, Elsaß, Tirol usw.). Auch eine burgundische Elfenbeinmadonna aus dem 14. Jahrhundert und ein byzantinisches Kreuz um 575 befinden sich unter den erlesenen Gegenständen. Der Katalog ist von Direktor Adolf Feulner eingeleitet und zum Teil auch bearbeitet.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NO, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.

ALTARMOSAIK DER ST. CLEMENS-KIRCHE IN BERLIN
ENTWURF: PAUL PLONTKE
AUSFÜHRUNG: PUHL & WAGNER-HEINERSDORFF, BERLIN-TREPTOW

Phot. Max Krajewski-Charlottenburg

FEL. ANG. POLLAK: KRANKENKAPELLE DER MARIENSCHWESTERN IN BERLIN-KARLSHORST, INNERES

KATHOLISCHE KUNST IN BERLIN

Von ERNST MEUNIER

Vorbemerkung der Redaktion: Die Auswahl der Bilder aus einer großen Anzahl eingereichter Photos geschah unter alleiniger Verantwortung der Redaktion. Sie glaubte gewisse zu subjektive und radikale Lösungen einzelner Künstler nicht bringen zu sollen, da unsere Zeitschrift wesentlich kirchlich-kultischen Aufgaben dient. Ohne damit die künstlerische Qualität der nicht abgebildeten Kunstwerke in Frage stellen zu wollen, glaubte die Redaktion doch eine bestimmte Grenzlinie in obiger Hinsicht ziehen zu müssen.

I.

Die besondere Struktur und das eigenartige Werden des Katholizismus in der Weltstadt Berlin hat der Gestaltung der katholischen Kunst in Berlin ihren untilgbaren Stempel aufgedrückt. Lassen wir nur schlagwortartig die Geschichte des Berliner und märkischen Katholizismus an uns vorübergleiten: 1539 vollständige Vertilgung des Katholizismus durch den Übertritt Kurfürst Joachims II. zum Protestantismus; seit 1720 Wiederherstellung einiger katholischer Pfarreien unter dem Patronat der preußischen Könige für ihre katholischen Soldaten und Arbeiter in Berlin, Potsdam, Spandau, seit 1815 mit der Einverleibung zahlreicher katholischer Gebiete in den preußischen Großstaat ständiges Wachsen der Katholiken an Zahl wie kultureller Bedeutung, grundlegende religiöse wie kirchliche Neuorganisation seit der Jahrhundertwende wesentlich unter der genialen Führung Dr. Carl Sonnenscheins, 1930 Errichtung eines selbständigen Bistums Berlin in der Stadt, die heute zum Sammelbecken von Hunderttausenden von Katholiken aus allen deutschen Ländern geworden ist. Berlin steht heute mit München und Köln auf derselben Linie als den drei größten katholischen Städten des Reiches und besitzt heute nicht weniger als 70 Kirchen, Notkirchen und Kapellen.

Aus diesen Gründen ist der Berliner Katholizismus erst spät zur Repräsentation ge-

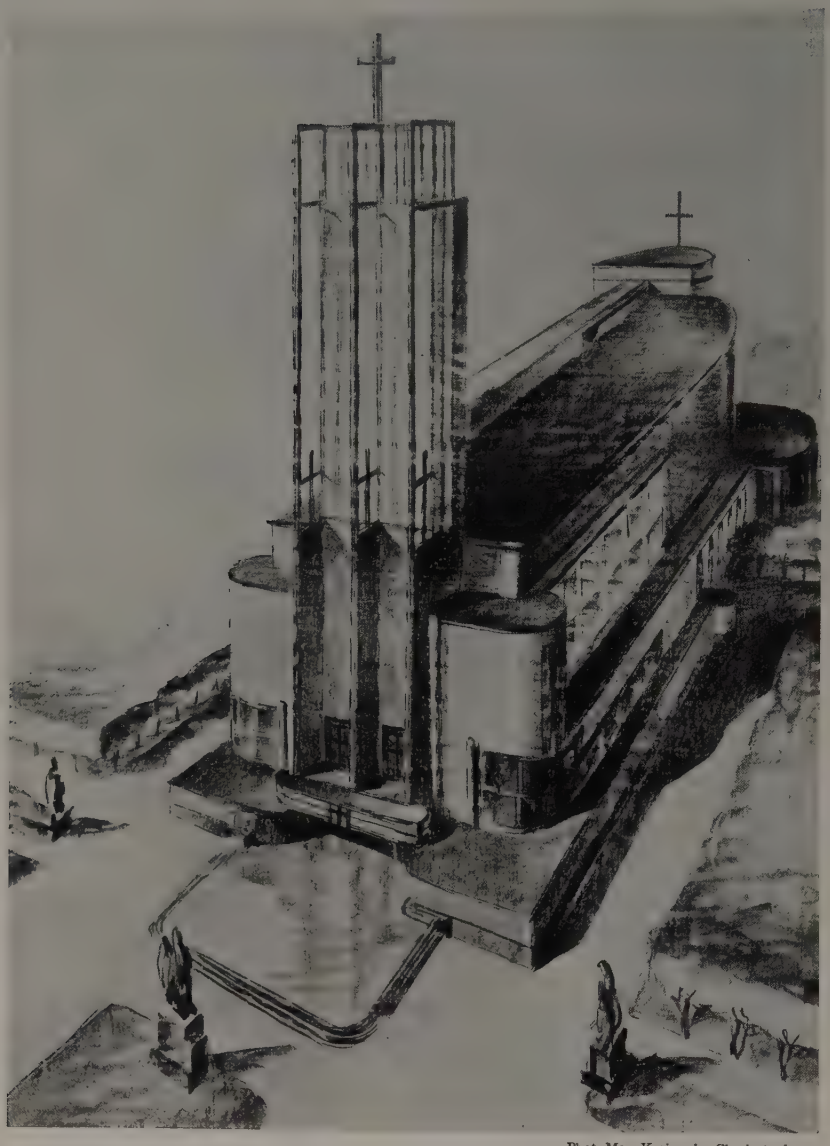
Phot. Dormuth, Berlin-Neukölln

W. FAHLBUSCH: KIRCHE IN BERLIN-WANNSEE. ÄUSSERES

JOSEF BACHEM: ST. AUGUSTINUSKIRCHE IN BERLIN. ÄUSSERES

KARL KÜHN: KIRCHE IN BERLIN-ADLERSHOF

JOSEF BACHEM: ST. MARTINSKIRCHE IN BERLIN-KAULSDORF



Phot. Max Krajewsky-Charlottenburg

H. KOSINA: ENTWURF EINES BERLINER DOMES, AUSSERES

kommen. Berlin kann nicht mit sakralen Kunstwerken erster Prägung prunken. Der Geist der Einfachheit, der Preußen groß gemacht hat, ist in vieler Hinsicht auch heute noch ein Signum Berlins. Er findet sich ausgesprochen in der katholischen Aufbauarbeit der Reichshauptstadt. Zu den vielen katholischen Kirchen, die es heute in Berlin gibt, haben die Katholiken ganz Deutschlands ihr Scherflein beigetragen. Sie haben es aus dem Gefühl der Bewunderung für die Energien getan, die im Berliner Katholizismus am Werk sind und die dazu geführt haben, daß langsam, aber stetig und fest umrissen der Berliner Katholizismus im Gesicht der Stadt mehr als ein markanter Zug und eine interessante Note geworden ist.

Die Spannungsverhältnisse, die grundlegend für den Aufbau des Katholizismus Berlins waren, wirkten auch auf die katholische Kunst in Berlin. Auch heute liegen die Diasporawolken noch dicht und schwer über dem Boden und verwehren dem künstlerischen Blick manche Aussicht. Die Absichten sind zum Teil ungeformt, die Wünsche schießen auf der anderen Seite weit über das Ziel. Die Unübersichtlichkeit der Berliner Physiognomie wiederholt sich hier. Neben dem brennenden Aktivismus der Stunde, dem aktuellen Willen zur Tat, finden wir manche künstlerische Rückläufigkeit und hier und da ein starres und fast unbedingtes Stehen und Verharren in ungepflegter und nicht bodenständiger Tradition.

Es ist hier nicht der Ort, im einzelnen die katholischen Künstler gegenseitig abzuwägen, hier soll nur ein Gesamtbild des katholischen künstlerischen Schaffens in Berlin zu geben versucht werden. Selbstverständlich kann die katholische Künstlerschaft in der Breite und also in der Quantität nicht mit der profanen Seite Berlins wetteifern. Sie kann es aber unbedingt und in jeder Einzelheit im künstlerischen Wert, in der Qualität, vor allem auch, was den sakralen Gebrauchsgegenstand, die kirchlichen Geräte, die Paramente und allen anderen kirchlichen Schmuck und Bedarf betrifft. Man weiß heute in der gesamten Berliner Künstlerschaft, daß die deutsche Oberschicht sehr viel an Kunst-

Phot. Max Krajewsky-Charlottenburg

FELIX ANGELO POLLAK: HOF IM KRANKENHAUS DER MARIENSCHWESTERN IN BERLIN-KARLSHORST

und Kultursinn verloren hat, daß sie aber, wie immer auch heute, in der katholischen Kirche eine Heimstätte haben, und das macht die Interessiertheit am katholischen Schaffen in Berlin, die breite Anteilnahme der Öffentlichkeit über den künstlerischen Fall hinaus kulturell lebendig. Die Beziehungen der katholischen Künstler in Berlin zur Künstlerschaft überhaupt sind deshalb die besten. Der katholische Künstler ist in Berlin angesehen, er hat einen Ruf, er hat Geltung und er ist gleichberechtigt.

Wenn heute in Berlin eine Arbeitsgemeinschaft katholischer Künstler ent-

W. FAHLBUSCH: KIRCHE IN WANNSEE, INNERES

standen ist und sich mit offenem Visier dem geistigen und künstlerischen Leben der Reichshauptstadt präsentiert, dann beweist das zur Genüge, wie bedeutsam die Aufgabe, die der katholischen Kunst in Berlin gestellt ist, aufgefaßt und wie ernst sie genommen wird. Der Katholizismus ist in Berlin nicht mehr scheu zurückgedrängt, er hat wuchtig, trotzig und optimistisch an die Straße gebaut. Neben den Kirchen und Kapellen gibt es in Berlin überall Anstalten, die dem Katholizismus gehören, ihm zum großen Teil unmittelbar dienen, aber auch der Gesamtheit der Berliner Bevölkerung als karitative Musteranstalten zur Verfügung stehen. Klöster, Krankenhäuser, Mädchenheime, Asyle und was eine Weltstadt wie Berlin an Häusern der tätigen Liebe benötigt, sind in großer Zahl in den letzten Jahren von katholischen Ordensgesellschaften errichtet worden. Und auch hier hat sich ein feiner künstlerischer Geist von Jahr zu Jahr mehr betätigt und erprobt. Diese Anstalten können sich im Antlitz der Weltstadt Berlin sehen lassen. Die Weltstadt, die Kunstzentrale, ist durch sie bereichert, hier sind steingewordene Zeugnisse für die Lebendigkeit, für die Opferwilligkeit, für die Erkenntnis der sozialen Fundamentierung durch den Katholizismus entstanden.

Mit der Erhebung Berlins zum selbständigen Bistum ist ein weiterer Aufschwung auch für die künstlerischen Auswirkungen zu erwarten. Bischof Dr. Schreiber, der mit starkem Tatwillen einen für alle modernen Notwendigkeiten aufgeschlossenen Blick zeigt, ist seit Monaten schon am Werk, gerade die künstlerischen Bestrebungen zu schützen, zu stützen und zu kräftigen. Die katholische Kunst ist heute mit dem Berliner Katholizismus aufs engste verbunden und verwachsen. Die wenigen Jahre nach dem Kriege haben diese Beziehungen im letzten Ausmaß vertieft. Kunst und Kirche sind sich einig, daß sie dem Ziel, das sie verfolgen, im Zusammenwirken und in ständiger Bereitschaft und im Streben zum Höchsten dienen müssen.

FELIX HALBACH: KAPELLE IN KONRADSHÖHE (BERLIN-TEGEL), INNERES

II.

Der maßgebende Berliner Kirchenerbauer war vor dem Kriege Geheimrat Christoph Hehl, Professor an der Technischen Hochschule in Charlottenburg. Er hat unbestreitbar damals die schönsten katholischen Kirchen in Groß-Berlin gebaut. Seine Kirchen sind Kuppelbauten, von einem mächtig aufstrebenden Geiste getragen. Durch ihn ist der katholische Sakralbau in Berlin und weit über Berlin hinaus in seinem Charakter und seinem künstlerischen Gesicht jahrzehntelang stark beeindruckt und geradezu bestimmt worden.

Sein Schüler und engster Mitarbeiter war Carl Kühn, er war der langjährige Assistent Hehls an der Hochschule in Charlottenburg, dessen Vertretung auf dem Lehrstuhle ihm seit der Erkrankung Hehls im Frühjahr 1910 durch einige Semester hindurch übertragen war. Carl Kühn ist seit vielen Jahren Baurat bei der früheren Delegatur und dem jetzigen bischöflichen Ordinariat. Er hat, immer im Geiste Hehls, aber weiterbauend auf den neuen Erkenntnissen der modernen Architektur, den katholischen Kirchenbau in Berlin in den letzten zwei Jahrzehnten entschieden gefördert, er ist nächst Hehl der meistbeschäftigte Berliner Kirchenerbauer geworden. Seine Kirchen sind in der reinen Maurertechnik für unsere Zeit fast schon ein Unikum; sie zeigen aber, welche Wirkungen aus der Solidität dieser Technik auch in unseren Tagen noch zu erzielen sind, zumal hier doch ein sicheres Gefühl für die traditionellen Bauformen mitspricht (Abb. S. 67). Auch die neue katholische Friedensgedächtniskirche in Berlin, den »betenden Riesen am Humannplatz«, wie ihn die Bevölkerung des Stadtviertels getauft hat, ist in diesem Sinne ein gutes Beispiel für eine gesunde Fortbildung der Tradition (Abb. S. 73).

Neben Kühn, der sich in seinen Bauten immer noch und immer wieder der Tradition verpflichtet fühlt und die romanischen Stilformen seines Lehrers Hehl mit viel Geschick und gutem Glück auf die heutigen Bauverhältnisse zu übertragen unternimmt, ist in den letzten Jahren eine Reihe anderer Architekten in die vordere Front des Berliner Kirchenbaus eingerückt. Josef Bachem hat im Jahre 1928 die Augustinus-Kirche im Berliner Norden erbaut (Abb. S. 66 u. 73) und in diesem Jahre die neue Kirche in Mahlsdorf-Kaulsdorf (Abb. S. 67). Bachem ist heute unbestreitbar einer der erfolgreichsten Neuschöpfer auf dem Gebiet des Sakralbaus im Norden Deutschlands. Soviel heutiges Zeittempo und soviel Zeitenergie, wie Bachem in seinen beiden Berliner Kirchenbauten gezeigt hat, waren für Berlin ein Novum, und sie sind darum nicht unbestritten. Aber Bachem darf immer für sich in Anspruch nehmen, daß er dem gerade in der sakralen Kunst wie ein Gesetz wirkenden Grundsatz gefolgt ist, die wahre Monumentalität in der Einfachheit zu suchen. Wer sich in der modernen Kirchenarchitektur umsieht und sich im Vielerlei nicht mehr zurecht findet, muß mit Anerkennung, so wenig er auch im einzelnen mitgehen mag, doch zustimmen, wo Bachem aus den Gegebenheiten unserer Zeit die Gegebenheiten neuer Form, neuer Bauideen und eines kommenden Baustils zu entdecken und herauszuschälen versucht. Ein lebendiger und erlebter Stil entspringt zunächst und auf die Dauer nur der Einheitlichkeit des Wesens in der Architektur: Material, Grundriß und alle Form- und Stilelemente müssen zusammengehen, um im künstlerischen Sinne zu wirken. Diese Grunderkenntnis ist für Bachem die leitende Idee bei seiner Arbeit. Er hat immer dem tiefen Bewußtsein vertraut, daß Kunst in erster Linie eine Verwirklichung geistiger Energien ist. Und hierher schreibt sich die sichtbare Wirkung, die der Bachemsche Sakralbau in ganz Berlin gefunden hat. Dabei darf Bachem mit gutem Recht für sich betonen, daß er kein »radikaler Erneuerer«, kein gewalttätiger Neuschöpfer ist. Er hat die traditionellen Elemente bewußt und selbstverständlich und überall dort, wo sie aus dem liturgischen Zweck des Sakralbaues unabänderlich geboten sind, in seine Bauweise eingeschaltet und mit ihnen zusammen den neuen Stil auf sicheren Grund gestellt. Aber er hat sich den Gesetzmäßigkeiten des neuen Materials und der neuen Bautechnik gefügt und sie hinwiederum in die Idee des sakralen Baues hinübergenommen. Er hat aus der Tradition und der neuen Bauweise das Gemeinsame gesammelt und das Aufbauende, Aufwachsende in den Lichtkreis des Tages gerückt.

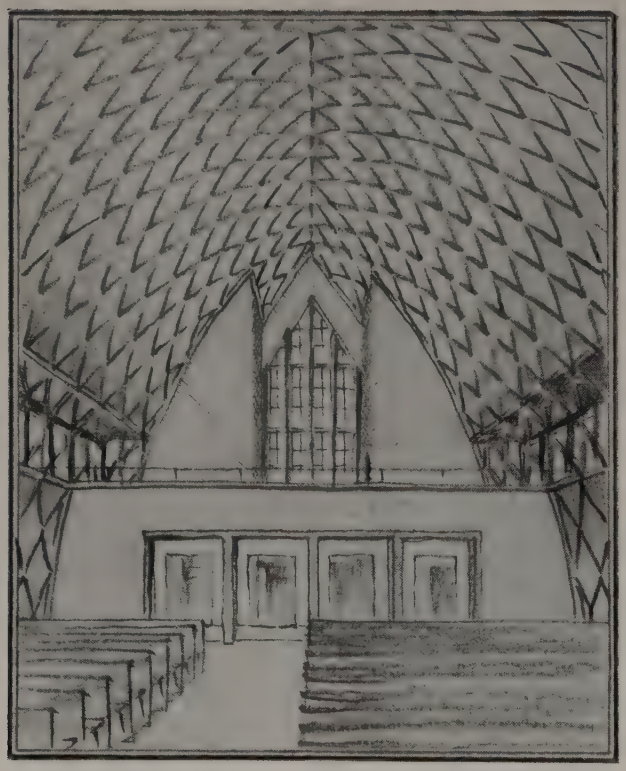
In dem unbedingten Willen zum Eindeutigen, Einfachen und Haushälterischen, in der Konzentration der Mittel und der Wirkung als einer gleichsam bekennerischen Tat berühren sich mit dem Werk Bachems vor allem die Bauten Wilhelm Fahlbuschs. Daß Architektur ein Erlebnis sei, muß gerade für den Sakralbau eine oberste Richtschnur bleiben und, wo diese Erkenntnis im zivilisatorischen Wirrwarr unserer Gegenwart vielfach verschüttet ist, wieder werden. Die Kirche in Berlin-Wannsee, eine Schöpfung von Wilhelm Fahlbusch, ist in dieser Beziehung eine vorbildliche und meisterliche Leistung (Abb. S. 66, 70 u. 75). Fahlbusch hat es verstanden, in geradezu elementarer Weise eine Überwindung der Schwere und Last des Baukörpers durch die Formung, durch die Zusammenschweißung des Materials und der Konstruktion mit der Bauidee und dem liturgischen Zweck zu erzielen. Ein anderes kommt hinzu: diese Kirche in Wannsee ist so sehr mit der Persönlichkeit des Baumeisters verwandt und verbunden, daß man in jedem Einzelzug und Detail dieses Gotteshauses den lebensfrohen und lebens-

KARL KÜHN: FRIEDENSGEDÄCHTNISKIRCHE IN BERLIN, HUMANNPLATZ, INNERES

JOSEF BACHEM: St. AUGUSTINUSKIRCHE IN BERLIN, INNERES

GUIDO GOERRES: NOTKIRCHE IN BERLIN-LICHTERFELDE, ÄUSSERES

bejahenden Mut eines Mannes bewundert, der in dieser Zeit frisch und unbekümmert und im Widerstand gegen alle blasse Theorie und alle abstrakte Klügelei ans Werk geht. Fahlbusch braucht nicht erst tausend angelernte Dinge aus dem Weg zu räumen; er abstrahiert nicht, er baut. Und so strömen und strahlen seine Bauten einen sinnvollen und fast sinnlichen Reiz aus. Abhold aller Originalitätshascherei hat er in seinen Kirchen, in seinen schlichten, aber monumental wirkenden Krankenhäusern, Kinderheimen und anderen Bauten Musterbeispiele neuzeitlicher Architektur geschaffen. Nichts ist hier kalt, nichts berührt trocken und doktrinär, alles ist lebendig, beweglich und mit dem Stimmungsreichtum einer kulturgesättigten Persönlichkeit erfüllt.



GUIDO GOERRES: NOTKIRCHE BERLIN-LICHTERFELDE INNERES

Der Erbauer des Berliner Flughafens, der nicht mit Unrecht eine Art Weltberühmtheit erlangt hat, Architekt H. Kosina, hat vor einiger Zeit den Entwurf für einen Berliner Dom vorgelegt (Abb. S. 68). In diesem Entwurf, dem leider in absehbarer Zeit und wahrscheinlich in unserer Generation überhaupt die Ausführung versagt bleibt, beweist sich Kosina als ein scharfblickender, modern orientierter und mit der sakralen Architektur innerlichst vertrauter Baukünstler. Man wünscht, daß Kosina einmal an einem anderen Objekt die Möglichkeit, sich im Kirchenbau auszuzeichnen, geboten wird. Von Kosina stammt auch der vorzüglich geglie-

W. FAHLBUSCH: KIRCHE IN WANNSEE PORTAL

derte und in seiner formvollen Charakterisierung nicht leicht übertreffbare Lesesaal des SSS (Soziales Studentenwerk-Gründung Carl Sonnenscheins).

Der Berliner Kirchenbau hat noch andere Meister in den letzten Jahren gefunden. Ein Werk von eigenem intimem Reiz, das bei aller klaren und einfachen Formgebung doch eine deutliche Anlehnung an das Barocke erkennen läßt und das damit eine Strömung im Kirchenbau auffängt, die aus Abneigung und Opposition gegen die Übertragung der reinen nüchternen Zweckform auf den Sakralbau — man erinnert sich an das Wort von dem »Seelensilo« in Basel — leicht dazu kommt, die moderne Kirchenbauweise überhaupt zu verwerfen, ist die Anstaltskapelle, die Felix Halbach in Conradshöhe bei Berlin-Tegel vor kurzem gebaut hat (Abb. S. 71). Hier sind Form und Farbe, aber auch die Konstruktion und die plastische Ausfüllung des Raumes zu einer harmonischen und das Herz bezwingenden Einheit gelangt. Ein Musterkirchlein dieser Art hat auch Guido Goerres als Notkirche für Lichterfelde entworfen (Abb. S. 74). Von ihm stammt ferner der Entwurf einer Kirche für Groß-Beeren. Mit einfachsten Mitteln ist hier versucht, unmittelbar aus dem Material eine letzte Beschwingtheit herauszuholen und den Stimmungseffekt selbst zu entwickeln.

Neben diesen neuen Versuchen, unter die man auch die Schöpfung des Wiener Architekten Felix Angelo Pollaks einreihen darf, der für den Krankenhausneubau der Marienschwestern in Berlin-Karlshorst in der Kapelle einen lebendigen Mittelpunkt der Anlage geschaffen und sie zugleich mit außerordentlich warmem Empfinden auf die Empfänglichkeit der Kranken abgestimmt hat (Abb. S. 65 u. 69), steht eine ganze Reihe von Notkirchen und Anstaltskapellen, die mehr noch in das frühere Jahrzehnt des Berliner Kirchenbaus ragen, aber in ihrer Solidität und in ihrer würdigen und weihevollen Ausgestaltung stark wirkende Zeugnisse des lebendigen Aufbaugeistes des Berliner Katholizismus sind.

Dieser Abschnitt über den neuen Sakralbau in Berlin darf nicht abgeschlossen werden

ENTWURF: BERTHOLD MÜLLER, FENSTER IM VINZENTINERINNENKLOSTER HEPPENHEIM A.D.B. AUSFÜHRUNG: PUHL & WAGNER-GOTTFRIED HEINERSDORFF, BERLIN-TREPTOW

ohne einen Ausblick auf die beabsichtigte Neugestaltung der Berliner Bischofskirche St. Hedwig. Mit dieser Neugestaltung ist der bekannte Kirchenerbauer, Lehrer an der Düsseldorfer Kunstakademie, Professor Clemens Holzmeister, beauftragt. Die wenig repräsentative Ausstattung im Innern, der überall zutage tretende Verfall, haben den preußischen Staat auf den Plan gerufen und ihm die Erhaltung dieses altehrwürdigen und künstlerisch hervorragenden Bauwerks der Reichshauptstadt durch eine gründliche Renovation zur Pflicht gemacht. Ohne dem Hedwigsdom irgendeine Schönheit und ohne ihm irgendeine ehrwürdige Erinnerung zu nehmen, soll doch durch den geplanten Umbau und die neue Ausstattung eine Bischofskirche entstehen, die gleichzeitig dem katholischen Wesen und Namen in der Reichshauptstadt förderlich und für die moderne katholische Kunst eine wertvolle Anregung ist.

III.

Das sichtbarste Zeichen für das kraftvolle Leben in der katholischen Kunst der Reichshauptstadt ist neben dem neuen Sakralbau die in Ansätzen überall spürbar werdende Bildung von Schulen und Werkstätten für katholische Kunst. Im Oktoberheft dieser Zeitschrift ist ausführlich auf das Werk Paul Plontkes hingewiesen worden[1]). Paul Plontke wirkt bereits seit zehn Jahren als Lehrer an den Vereinigten Staatsschulen für freie und

[1]) Vgl. laufenden Jahrgang, S. 1—10.

H. SCHELHASSE: ST. ANTONIUS-KIRCHE, BERLIN
AUS DEN FENSTERN »DIE ACHT SELIGKEITEN«

ENTWURF: BERTHOLD MÜLLER, VINZENTINERINNENKLOSTER HEPPENHEIM A.D.B. CHORFENSTER »LIEBE«. AUSFÜHRUNG: PUHL-WAGNER-HEINERSDORFF, BERLIN-TREPTOW

angewandte Kunst, der früheren Hochschule für bildende Künste, in Berlin-Charlottenburg. Er steht als religiöser, als christlicher und katholischer Maler in der vordersten Linie, und wenn er auch keinen Lehrauftrag für religiöse Malerei hat, sondern eine allgemeine Malklasse leitet, so wirken doch unzweifelhaft und unverkennbar seine Lehre und sein Beispiel anregend, aneifernd und tiefbewußt in seiner Schülerschaft. Paul Plontke ist darum eine höchst aktuelle Kraft im Berliner Katholizismus, wie er überhaupt in der Berliner Kunst eine scharf ausgeprägte Persönlichkeit, ein aktiver Willen, ein Mann eines deutlich umrissenen geistigen Habitus ist. Plontke steht gerade heute in einer neuen Phase seiner Entwicklung; seine Kunstauffassung hat sich mehr und mehr sublimiert, er strebt zu einer monumentaleren Gestaltungsweise. Vielleicht wird ihm heute oder morgen der persönliche Wunsch erfüllt, im sakralen Fresko die volle Reife des künstlerischen Ausdrucks und damit für sich selbst die höchste künstlerische Förderung zu finden. Von Plontke haben die Berliner Kirchen bisher nur wenig aufgenommen. Für St. Clemens hat er das Mosaik des »Guten Hirten« entworfen, das die bekannten Berliner Werkstätten Puhl-Wagner-Heinersdorff ausgeführt haben (Kunstdrucktafel). Ferner hat er für die Kirche in Berlin-Grünau ein kleines Altarbild geschaffen, das jüngst erst in dieser Zeitschrift im Bilde gezeigt worden ist.

An derselben Anstalt, den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, wirken als Bildhauer Otto Hitzberger und Ludwig Gies. Beide leiten Werkstätten für Holzplastik.

Die anschaulichen Schulmethoden, die heute aufgekommen sind, haben auch in den Kunstschul-Unterricht Eingang gefunden. Und hier sind es nicht zuletzt die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin, die den Weg zur anschaulichen Durchbildung und persönlichen Entwicklung des einzelnen Schülers auf neuzeitlicher Grundlage zu gehen versuchen, einer Grundlage, die sich ganz eng mit den mittelalterlichen Methoden der künstlerischen Erziehung berührt. Gerade die Werkstätten für Holzplastik, die von den Professoren Otto Hitzberger und Ludwig Gies geleitet werden, sind in diesem Sinne mustergültig. Sie sind nicht im akademischen Sinne Lehrer einer Fachklasse, sondern im mittelalterlichen Sinne Meister einer Werkstätte, und so ist für sie der künstlerische Unterricht kein rein pädagogisches Ziel, sondern eine gemeinsame Werkaufgabe.

In dieser Art wird nicht nur in den Schulen von Hitzberger und Gies, sondern auch in der Werkstätte Hans Perathoners gearbeitet, der an der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule, die dem Preußischen Handelsministerium untersteht, seit über einem Jahrzehnt tätig ist. Perathoner stammt aus dem Grödner Tal. In ihm hat Berlin einen Bildhauer von ursprünglichem Talent, der mit allem alten Erbgut eine reiche eigene künstlerische Bewußtheit und einen bemerkenswerten Formwillen verbindet. Perathoner war Meisterschüler von Professor Rümann an der Münchner Akademie. Für die Bachemsche Kirche in Kaulsdorf-Mahlsdorf, die im August dieses Jahres eingeweiht worden ist, hat er eine vier Meter hohe Christus-Statue geschaffen,

H. SCHELHASSE: ST. MARIENSTIFT MAGDEBURG. MADONNA MIT HL. DREI KÖNIGEN U. HIRTEN

die weit über Berlin hinaus Aufsehen gemacht hat. Das gewaltige Kruzifix ist aus einem einzigen Eichenstamm mit der Axt geschlagen und durch die straffe direkte Bewegung aus aller Sentimentalität herausgehoben. Im übrigen ist es interessant, daß sowohl Hitzberger wie Gies und Perathoner Süddeutsche sind. Sie haben auf dem Berliner Boden die alte Holzschnitzkunst, die in Süddeutschland zu Hause ist und im Grödner Tal und in Oberammergau ihre Zentren hat, wieder aufgenommen. Die Stationen, die Otto Hitzberger für die Kirche in Wannsee als Reliefarbeiten in Holz geschnitzt hat, sind in diesem Sinne eine gesunde Fortbildung der alten deutschen Tradition (Abb. S. 83 u. 89).

Ebenso entschieden geht Ludwig Gies in der Plastik den Weg zur geistigen Formung. Mit allem in unserer Zeit nur möglichen Eifer sucht Gies in seinen Arbeiten die symbolhaften Vorgänge der Religion in der künstlerischen Sphäre aufzuhellen und anschaulich zu verdeutlichen. Dabei ist ihm die ungewöhnliche Kraft und Eindringlichkeit seiner Technik eine außerordentliche Hilfe. Niemand versteht wie er in den Stamm ein Bild mit aller malerischen Intensität und gleichzeitig doch mit allem tiefen Verständnis für Raumgestaltung und Raumwirkung gewissermaßen niederzuschreiben. Selbstverständlich, Gies ist ein sehr moderner Künstler, und er bekennt sich hier und da auch zum Experiment. Andererseits ist seine Begabung so ungewöhnlich und sein Gefühl für die Qualität

ENTWURF: BECKER-TEMPELBURG, ST. BONIFATIUS-KIRCHE, BERLIN. DETAIL AUS DEN SCHIFFENSTERN. AUSFÜHRUNG: PUHL-WAGNER-HEINENSDORFF, BERLIN-TREPTOW

so stark und gesichert, daß man ihn nicht nur in Berlin, sondern überall in Deutschland als einen führenden deutschen Bildhauer ansieht und anerkennt.

In anderer Weise bedeuten für das deutsche christliche Kunstschaffen auch die in Berlin konzentrierten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei eine beständige und einflußreiche Förderung. Aus ihnen, vor allem aus der bereits erwähnten Firma Puhl-Wagner-Heinersdorff, ferner aus der Firma Carl Busch in Südende, sind in den letzten Jahren nicht nur in die neuen Berliner Kirchen, sondern auch in die Kirchen am Rhein und in ganz Westdeutschland, sodann nach Schlesien und in das Bistum Ermland viele wertvolle Schöpfungen, musivische Arbeiten und Kirchenfenster, hinausgegangen, die Berlin in gewissem Sinne als ein Zentrum neuer religiöser Kunst erkennen lassen. Die neue Mosaikmalerei ist erst wenige Jahrzehnte alt; sie hat aber in der kurzen Zeit ihres Bestehens Terrain um Terrain gewonnen und hat vor allem in der sakralen Kunst wieder bedeutsamen Boden gefaßt. Für die bekannte Augustinus-Kirche im Berliner Norden, die Josef Bachem erbaute, hat Otto Hitzberger ein streng stilisiertes farbenreiches Altarmosaik geschaffen. Erwähnt war schon, daß ein Mosaikgemälde von Paul Plontke die St. Clemens-Kirche schmückt. Diese neuen Mosaikarbeiten stehen auf einem künstlerisch weit tragfähigeren Boden als die früheren Mosaikarbeiten, die man im Dom und in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche mit falschem Gefühl für Prunk, Pomp und Dekoration eingebaut hat.

Genau so lebendig hat sich in unseren Tagen die neue Glasmalerei wieder legitimiert. Glasmalerei wird wieder, wie im Mittelalter, allmählich Malen mit Glas, nachdem es Generationen hindurch zu einem Malen auf Glas entartet war. Auch hier sind der sakrale Kunstwert und Kunstgedanke deshalb führend geworden. Die Neubelebung der Glasmalerei kommt in erster Linie den neuen Kirchen zugute. Als Glasmaler haben sich in Berlin vor allem Heinrich Schelhasse, Berthold Müller-Örlinghausen, Professor Franz Becker-Tempelburg, der Direktor der Staatlichen Kunstschule W. Kamps, an der die Zeichenlehrer für die staatlichen höheren preußischen Lehranstalten herangebildet werden, Jenny Müller-Wiegmann und Hannes Schulz-Tattenpach hervorgetan. Das Glasgemälde ist im Bauwerk immer wie eine musikalische Note, wie der Gesang hebt es ihn aufwärts; es ist das Schwingen, die Bewegung, der tonangebende Rhythmus im Raum. In der neuen Glasmalerei bietet sich darum gleichzeitig die Möglichkeit einer neuen Monumentalität des sakralen Raums. Wenn man die Bonifatius-

ELSA EISGRUBER: MUTTERGOTTES MIT BÖCKEN

ELSA EISGRUBER: MUTTERGOTTES IN LANDSCHAFT

JULIUS WEHINGER: MADONNA MIT JESUSKNABEN

Kirche in Berlin, die im übrigen aus der früheren Generation stammt, mit den neuen Fenstern von Professor Becker, diesen neuzeitlich aufgefaßten, den Raum bestimmenden, ihn tragenden, in ihm dominierenden Glasfenstern, betrachtet, dann wird einem der Sinn für innerlich erlebte Monumentalität wieder offenbar, den so viele Jahrzehnte früheren Bauschaffens nicht mehr verstanden haben (Abb. S. 80). Heinrich Schelhasse hat für die St. Antonius-Kirche in Berlin einen Glasfenster-Zyklus »Die acht Seligkeiten« geschaffen (Abb. S. 77). Ebenfalls hat er für die katholische Kirche in Zossen, die in ihrer Art ein besonderes Lob verdient, weil der dortige Pfarrer eigentlich aus dem Nichts eine große, würdige und wertvolle Sache gemacht hat, die Fenster gemalt, die das kleine Gotteshaus mit farbigem Geriesel durchfluten. Echt glasmalerische Begabung wie er beweist auch der Bildhauer Berthold Müller-Örlinghausen. Müller ist ein Schüler von Perathoner. Er hat als Plastiker sich einen angesehenen Namen in der Reichshauptstadt erworben; daneben darf man ihn als einen der geschicktesten Glasmaler unserer Zeit bezeichnen (Abb. S. 91). Die Glasfenster, die er für das Vinzentinerinnen-Kloster in Heppenheim (Abb. S. 78) und die St. Andreas-Kirche in Rüttenscheid entworfen hat, sind nicht nur eines der umfangreichsten Werke der modernen Glasmalkunst, sie sind auch in ihrer strengen großzügigen Aufteilung so eindrucksvoll, daß man sie in ihrer straffen und gerafften Komposition den guten mittelalterlichen Leistungen getrost an die Seite stellen kann. Gleicherweise wie er ist auch die Glasmalerin Jenny Wiegmann im Hauptberuf Bildhauerin. Von ihr stammt der Taufstein in St. Maria-Viktoria (Abb. S. 88) und stammen neuerdings die Treibarbeiten an der Kanzel in der neuen Herkommer-Kirche in Schneidemühl, für die Berthold Müller das monumentale Kruzifix geschaffen hat. (Vgl. Jahrg. XXVI [1929/30], Kunstdrucktafel b. S. 368.)

Phot. Jakobi, Charlottenburg

OTTO HITZBERGER: ST. MICHAELS-KIRCHE WANNSEE, KREUZWEGSTATION

Ein besonderes Wort gebührt dem Nachwuchs der katholischen Künstlerschaft in Berlin. Unter ihm befinden sich schon so eigen ausgewachsene Persönlichkeiten und scharfgeschnittene Talente wie die Malerin Elsa Eisgruber, deren Gedanken- und Vorstellungswelt wie in einem immerwährenden Rhythmus um die Madonna kreist (Abb. S. 81). Ihre Madonnenbilder sind Perlen und Kabinettstücke malerischer Intensität und intimer charakterlicher Erfassung. Schüler Perathoners sind die Bildhauer Margarete Bröker, die mit starkem Willen zu einer selbständigen Gestaltung vorstrebt (Abb. S. 86 u. 87), und Hanns Schrott-Fiechtl, der eine betonte dekorative Begabung verrät. Er betätigt sich deshalb auch mit Erfolg an der Gestaltung kirchlicher Geräte und religiöser Ornamentik (Abb. S. 92). Die Bildhauerin Harriet v. Rathleff-Keilmann (Abb. S. 86) hat sich erst in diesen Tagen mit einer plastischen Gruppe der »Heiligen Familie« versucht, die als Reliefarbeit in die Fassade der neuen Friedensgedächtniskirche im Berliner Norden ein-

M. HABERSETZER: HL. SIMON UND THADDÄUS

M. HABERSETZER: HL. JAKOBUS UND PHILIPPUS

gelassen ist. Sehr starke Fähigkeiten zeigt der aus Oberbayern stammende Bildhauer Maximilian Habersetzer (Abb. S. 84), dem die neue Kirche in Berlin-Adlershof eine neuempfundene, in der Idee und Ausführung originale Altarplastik verdankt. Das besondere Talent Habersetzers ist es, den dem Material innewohnenden plastischen Willen zu erkennen und ihm gleichzeitig im Werk, in der Gestaltung die Präponderanz zu belassen. In diesem Zusammenhang sei auch auf das Kriegergedächtnismal in der St. Michaels-Kirche aufmerksam gemacht, das den jetzigen Archäologen Carl Blümel (Abb. S. 85) zum Schöpfer hat. Die Ecce-homo-Figur, die Blümel in diesem Werk hingestellt hat, ist so erlebt, so grundehrlich und für jeden Blick, jeden Menschen gleicherweise so über-

CARL BLÜMEL: ST. MICHAELS-KIRCHE IN BERLIN, »SCHMERZENSMANN«

HARRIET VON RATHLEFF-KEILMANN
ENTWURF FÜR EIN ALTARKREUZ

MARGARETE BRÖKER: KREUZ

MARGARETE BRÖKER: HERZ-JESU-KIRCHE, BERLIN, KANZEL, »ST. LUKAS«

MARGARETE BRÖKER: DETAIL VON DER IV. STATION

JENNY MÜLLER-WIEGMANN: ST. MARIA-VIKTORIA-KIRCHE, BERLIN
TAUFSTEIN

zeugend, daß diesem Kunstwerk schon außerhalb seiner sakralen Betonung ein hoher Rang zukommt.

Es ist klar, daß Berlin keine Zentrale für kirchliches Kunstgewerbe ist und sein kann. Neben München, Köln und anderen süd- und westdeutschen Orten steht hier Berlin weit zurück. Dennoch gibt es hier eine so ungewöhnlich talentierte Paramentenkünstlerin wie Alice Lahmann und einen Goldschmiedemeister aus der Hanauer Schule Ernst Schmidt, der nach dem Hingang des unvergeßlichen Josef Wilms vor einigen Jahren berufen ist, in Berlin kirchliche Goldschmiedekunst zu neuen Ehren zu führen. Ernst Schmidt arbeitet ohne viel Embleme, er gibt dem Material und seiner kunstvollen Ausformung das unbedingte Vorrecht, und so kommt er im einzelnen zu Wirkungen, die auch dem künstlerischen Gerät wieder den großen Wurf und die dominierende Stellung zurückgeben, die ihm im katholischen Kult und in der kirchlichen Liturgie gehören. Ähnliche Versuche auf dem keramischen Gebiete, mit neuen Mitteln neue Wirkungen zu erzielen, verdankt das katholische Berlin Theodor Bagler.

OTTO HITZBERGER: ST. DOMINIKUS-KIRCHE HERMSDORF BEI BERLIN
»TABERNAKELTÜRE«

Rundschau

Berichte aus Deutschland

TAGUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST IN DUISBURG

Es war ein glücklicher Gedanke des Duisburger Museumsleiters Dr. Hoff, die Diözesangruppe Münster der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zu einer Tagung in Duisburg zu veranlassen, in Verbindung mit der hier besprochenen Ausstellung kirchlicher Kunst im Duisburger Museumsverein. Die kulturellen Bande zwischen Rheinland und Westfalen werden damit, wie durch die Frühjahrstagung in Marienthal bei Wesel, enger geknüpft auf einem Gebiete, das die katholischen Stammprovinzen des Westens seit Jahrhunderten im besonderen eint. Künstler von Namen und Kunstfreunde, nebst einer erfreulich großen Zahl Theologen, waren von nah und fern gekommen, so daß die Ausstellungsräume bei der nachmittäglichen Besichtigung fast zu klein erschienen. Dr. Hoff wies darauf hin, daß die Ausstellung natürlich nur einen Ausschnitt bieten könne, und kam dann besonders auf die Fragen des Kirchenbaus zu sprechen. Zunächst gelte es auch die alten Kirchen nicht als Museumsstücke anzusehen; die beste Denkmalspflege sei, sie, unter Heranziehung der lebendigsten Künstler, zu regenerieren aus dem Geist unserer Zeit. Wie es frühere Jahrhunderte nicht anders gehalten, die romanische Kirchen mit gotischen Anbauten versahen, ihnen Renaissanceportale vorsetzten oder Barockaltäre hineinstellten. Und doch wuchs alles zu organischer Einheit, wie heute u. a. etwa St. Georg in Köln, mit den neuen Thorn-Prikker-Fenstern. Gegenüber den

erborgten Gebetsformen des 19. Jahrhunderts, das im Kirchenbau unfruchtbar war, sei letzterer wieder, über die bloße Nutzaufgabe hinaus, notwendige religiöse Äußerung geworden, von innen, vom Sinn her gebaute Form. Die daher auch nicht einfach den Stil des neuzeitlichen Profanbaues übernehmen darf. Religiöse Strömungen der Zeit, wie die liturgische Bewegung, sind der schöpferische Grund, dem der neue Stil erwächst. Ein aktiver Kulturwille, mit dem Gefühl der Verantwortung vor den Jahrhunderten, wird von Dr. Hoff für den heutigen Kirchenbau gefordert, wobei das Wertbeständige an der inneren Kraft zu messen ist.

Die Ausstellung ist inzwischen noch durch Einzelheiten, wie farbig kostbare, im Stil einfach strenge Meßgewänder, bereichert worden. Auch sei des Xantener Töpfers Hehl ursprüngliche, hervorragend schöne keramische Krippengruppe, in einer an Timmermanns erinnernden Erdhaftigkeit und Innigkeit, nachträglich erwähnt.

Nach der Ausstellungsbesichtigung versammelte man sich zu den von Dr. Hoff und Professor Böhm vorgesehenen Vorträgen. Einleitend dankte Domkapitular Professor Emmerich, im Namen der von ihm geleiteten Diözesangruppe Münster, dem Duisburger Museumsverein und seinem Leiter für das Zustandekommen von Ausstellung und Tagung. Die lebendige Kirche bedarf einer lebendigen Kunst, und die Ausstellung erweise, daß eine solche vorhanden. Dr. Hoff dankte für das zahlreiche Erscheinen, um zu einem aufschlußreichen Vortrag: „Frühchristliche Kunst als Lehrmeisterin der Gegenwart", überzugehen. Es hat sehr lange gedauert, bis man sich mit frühchristlicher Kunst auseinandersetzte, die man bis dahin nur historisch und ikonographisch, bzw. archäologisch, genommen. Ihre künstlerische Wertung ist erst sehr jungen Datums. Die ganze Kunstgeschichtsschreibung seit Humanismus und Aufklärung war, indem sie nur den Maßstab der Antike anlegte, der frühchristlichen Kunst gegenüber einseitig befangen. Die von der Antike beeinflußten Bildwerke wurden besonders stark betont auf Kosten der eigenschöpferischen, wie wir sie schon unter den Katakombenbildern des ersten, zweiten und dritten Jahrhunderts in überraschender Kraft und Vollendung sehen. Statt des antiken Körpergefühls, in Bildniskunst wie Architektur, tut sich in ihnen das Bekenntnishafte der Flächenkunst und eine neue Symbolsprache, mit ungeheurer Ausdrucksgewalt von innen her, kund. Im Gegensatz zum naturalistischen Individualismus ist das Symbol immer verbindender Ausdruck einer Gemeinschaft, wie sie im jungen Christentum erstmalig aufblühte, und viel durchbluteter als die gedankliche Allegorie. Die Farben werden gleichfalls symbolisch gebraucht, und auch in ihrer ungebrochenen Ausdruckskraft ergeben sich überraschende Parallelen zu heutiger Kunst, etwa zu Emil Nolde. Wie überhaupt für den, der die alte Kunst kennt, das Einfühlen in die neue nicht schwierig ist. Der Engel ist nicht das schöne Modell, sondern eine übersinnliche Kundgebung von innerster Wucht. — Mit einer Anzahl Lichtbilder der Bildwerke und Bauten frühchristlicher Kunst, vom totenerweckenden Christus in der Kallistkatakombe (2. Jahrhundert) bis zu den repräsentativen Justinianmosaiken in Ravenna belegte Hoff seine Ausführungen, die in dem Wunsch ausklangen, daß Tagung wie Ausstellung für die Gegenwart fruchtbar werde.

Alsdann zeigte der mit einer Sonderschau in der Ausstellung vertretene Kirchenbaumeister Professor Dominikus Böhm die Reihe seiner Werke von den ersten, tastenden Anfängen bis zur Gegenwart im Lichtbild, wobei er Weg und Ziel seiner inneren Entwicklung, sowie die Aufgabenstellung bei den Einzelbauten, das Mithineinspielen von Landschaft, Stadt oder Dorf, Mensch und Zeit bei der Gestaltung, fesselnd darlegte. Wobei alles doch immer dem erhabenen Sinn des Gotteshauses untergeordnet bleibt, der gerade in Böhm einen der bedeutendsten Offenbarer in unserer Zeit gefunden. Landesverwaltungsrat Dr. Busley sprach, im Namen der Westdeutschen Gruppe der Gesellschaft, den Rednern seinen Dank aus und schloß mit der Hoffnung, daß die Zeiten endgültig vorbei wären, wo die Architekten mit Musterkoffern aller Kirchenstile bei den Auftraggebern hausieren gingen. Das Wahrwerden, der Weg zur Wahrheit sei der Weg der neuen Kirchenkunst; er bitte um Vertrauen zur Künstlerschaft. Festgestellt verdiene zu werden, daß die Bezirke am Niederrhein und im Münsterlande die weitaus lebendigsten der Gesellschaft seien.

K. G. Pfeill

AUSSTELLUNG CHRISTLICHE KUNST IM MESSEPALAST ZU WIEN

Grundsätzliche Bemerkungen

Ein Versuch, diese Veranstaltung in ihrer grundsätzlichen Bedeutsamkeit und Wirkungskraft abzuschätzen, muß füglich davon absehen, eine möglichst lückenlose Aufzählung der ausstellenden Künstler und ihrer beigestellten Werke zu bringen. Dies erscheint um so begründeter, da die Nichtbesucher ohne jedesmalige Bildbeigabe nur mit den ganz bekannten Namen einen Vorstellungsinhalt verbinden könnten. Von vornherein sei mit Genugtuung konstatiert: diese unter Oberleitung des Arch. Hans Prutscher von der Österr. Gesellschaft für christliche Kunst in Wien mit Beiziehung bewährter Kräfte aus den Bundesländern veranstaltete Ausstellung war die umfangreichste und bestbesuchte ihrer Art, seit wir überhaupt das Ausstellungswesen in Wien übersehen können.

Der Ausstellungsraum (Pavillon C des Messepalastes), eine riesige Holzhalle von basilikaler Form, war für solches Unternehmen wie geschaffen und gerade der Charakter des Improvisierten ließ den Beschauer ermutigend ahnen, um wieviel besser die einzelnen Objekte noch wirken könnten, wenn sie in eine ihnen zusagende vollausgebaute Umgebung gestellt wären. Glücklicherweise hatte eine zielbewußte Jury auch für eine ökonomische Verteilung gesorgt und das verwirrende Überströmen des Materiales ausgeschaltet.

Die eigentliche Aktualität lag übrigens nicht so sehr in dem, was ausgestellt war, sondern in den besonderen Umständen, unter denen dies geschah. Wer hätte noch vor einem Jahrzehnt das Wagnis für möglich gehalten, eine Schau religiöser Kunst mit dem fast ausschließlich geschäftlich-propagandistischen Apparat einer Messeaufmachung in Verbindung zu bringen! Nun ist es doch geschehen und beide Partner hatten allen Grund, bei voller Wahrung ihrer eigenen Interessen miteinander zufrieden zu sein. Die Künstlerschaft hatte den Beweis erbracht, daß sie nicht weiter gesonnen sei, im elegischen Schmollwinkel zu bleiben,

BERTHOLD MÜLLER-ÖRLINGHAUSEN: DIE JÜNGER VON EMMAUS
KUNSTSTEIN

sondern gewillt, ihr starkes Bewußtsein von der Wiederverlebendigung der religiösen Kunst auch äußerlich durch Verbindung mit dem wirtschaftlichen Organ des intensivsten Lebensrhythmus zu beglaubigen. Die zeitverständige Messeleitung aber wollte sich nicht länger der Einsicht verschließen, daß auch geistige Werte ihrem Programm dienstlich sein könnten. Das aus diesen Voraussetzungen heraus zustande gekommene Arrangement wurde denn auch von der öffentlichen Meinung als ein weltanschaulich-sinnfälliges Symptom ersten Ranges gewertet.

Ein zweites höchsterfreuliches Ergebnis war die Tatsache, daß der allgemeinen geistigen Stimmung entsprechend, das Gesamtniveau der ausgestellten Werke jene gemäßigte Linie einhielt, die bizarre Experimente, obwohl sehr viel Jugend herangezogen war, ebensowenig gelten ließ als abgeleierte Konvention, wenn auch in letzter Hinsicht die Konzessionen etwas weit gegeben waren. Mochte dieses Zurückschieben des strengen Programmstandpunktes den konsequenten Anwälten der neueren Kunst etwa einige Enttäuschung bereiten, so ist dagegen das allgemeine Vertrauen, das dieses gefälligere Vorgehen in Klerus- und Volkskreisen fand, als ein werbender Aktivposten einzusetzen, dessen Größe und Folgen nicht hoch genug angeschlagen werden können. Dies zeigte sich rein praktisch schon darin, daß Kaufabschlüsse in ungewöhnlich großem Umfang getätigt wurden. Es ist zu erhoffen, daß das sichtlich wiedergewonnene Vertrauen alle derartigen Pläne für die nächste Zeit wesentlich erleichtern wird. Grundsätzlich war keine Kunstrichtung ausgeschlossen und alle Vereinigungen beigezogen. Die Sezession zum Beispiel hatte sich einen eigenen Raum reserviert. Viel beachtet war besonders der ausdrucksvolle Kruzifixus von Sellemond, der für die Kirche St. Elisabeth in Wien bestimmt ist, dann Bilder von Kitt, Laske und Sedlaczek. Die besten Leistungen waren nach dem allgemeinen Urteil zu verzeichnen in der Abteilung Keramik: Dr. Fleischmann, A. Eisenmenger, J. Iskra, Bormann und Willfort. Sehr reich die Sammlung an Graphiken: Privatsammlung Baron Hoschek, Rose Reinhold, Murad, A. Kolb. Pergamentmalereien von Bechert. Konturenzeichnungen von Mater Dominica aus Salzburg und viele andere. Im Hauptraum sind zu nennen: ein Madonnen- (Statue von O. Schimkowitz) und ein Auferstehungsaltar von Hans Prutscher, Großplastiken von J. Heu (Johannes der Täufer), H. Mauracher, Troyer, Voglmeyer, Holzreliefs von Furthner. Ferner ausgezeichnete Email- und Bronzearbeiten von Forstner, ein Antependium „Vier Evangelistensymbole" (Entw. H. Eibl) aus der Wiener Gobelinmanufaktur. Auf dem Gebiete der Malerei stand die Schule Andri mit ihren Leistungen oben-

HANNS SCHROTT-FIECHTL
FRANZ SALES-HAUS
ESSEN, OSTERLEUCHTER

an. (Abschluß der Rückwand des Hauptraumes durch ein Kolossalgemälde symbolischen Inhaltes.) André und Hans Fischer brachten höchst beachtenswerte Kartons für Monumentalmalereien. Eine Art Kollektivausstellung ihrer jüngeren Werke gaben Carry Hauser und W. Müller-Hofmann. Andere gute Bilder von Hauer, Kern, Poosch und Graf. Glasmalereien aus dem Atelier R. Klaus (ausgef. Firma C. Geyling) und von Udo Weith. Von Großmodellen zu erwähnen ein Taufstein von Max Schwedler, von demselben auch eine kupfergetriebene Sakristeitüre. Vielen Beifall fanden Kleinplastiken von Blaschczik, ein Ikonenaltärchen von Mana Dolnicka, Krippen von Klieber (ausgeführt Keramos) und ein Hausaltärchen von Maria Weith. Edelmetallarbeiten, Kelche, Monstranzen nach Entwürfen von H. Prutscher u. a. Die bekannte Firma Flemmichs A. Söhne hatte eine reiche Auswahl von Paramenten gegeben, dabei aber unseres Erachtens zu sehr dem Durchschnittsgeschmack Rechnung getragen. Wir haben in ihrem Atelier bessere Entwürfe und Ausführungen sehen können.

Gewiß fehlte noch vieles. Besonders die religiöse Hauskunst hätte noch ausgiebiger zur Stelle sein können. Aber alles in allem war es doch nach mehr als einer Richtung hin ein unleugbar schönes Gelingen, das um so höher zu werten ist, wenn man die ungewöhnlich schweren Hemmnisse bedenkt, die das Ausstellungskomitee gerade in Wien zu überwinden hatte. A. Weißenhofer

Nachtrag. Wir geben grundsätzlich unseren ständigen Berichterstattern das Recht der freien, unbeschnittenen und unkorrigierten Meinungsfreiheit. Wenn wir gegen die bekannte irenische und ausgleichende Beurteilung unseres verehrten Wiener Mitarbeiters in einigem Vorbehalte äußern, so veranlaßt uns dazu nicht nur unsere eigene Überzeugung, sondern die in Wien vernommenen Stimmen zahlreicher reichsdeutscher wie auch österreichischer Künstler und Kunstfreunde. Nicht als ob wir der Meinung wären, daß man nun aus jeder Ausstellung eine Programmausstellung machen müßte. Aber daß man solche Konzessionen macht, die nichts mehr mit Objektivität im Richtungsstreit zu tun haben, sondern nur den peinlichen Mangel an Qualitätsbewußtsein erschreckend zur Geltung kommen lassen, das war die fatale Konstatierung an der Wiener Ausstellung. Neben den guten geschlossenen Gruppen der Wiener Sezession, der Kollektivausstellung Holzmeister, der im ganzen lehrreichen und gewählten Graphikabteilung gingen leider vielfach sonstige ansehnliche Plastiken, Malereien und kunstgewerbliche Arbeiten in Nachbarschaft anderer mißlungener in ihrer Wirkung fast völlig verloren. Es muß laut gesagt werden, daß Altäre, wie sie in Wien gezeigt wur-

den, in ihrer Mischung von plumpem Barock, veraltetem Jugendstil und erschreckender Materialausnützung mit Kunst nichts zu tun haben, daß einige ganz unmögliche Kirchenentwürfe da waren, daß die Paramente so minderwertig waren, wie in jedem allgemein üblichen Paramentengeschäft, daß auch unter den kirchlichen Gefäßen sehr viel Banales und handwerklich Minderwertiges war. Gewiß soll man dem weiteren Publikum das Einfühlen vom bisher Herkömmlichen zum Neuen durch Zwischenstufen erleichtern. Aber schließlich muß eine Ausstellung, namentlich in dem Ausmaß und der Aufmachung wie die Wiener, über ihre vorbildliche, pädagogische, und erzieherische Verpflichtung in erster Linie klar sein und nicht durch Ausstellen von künstlerisch unmöglichen Dingen die Unterscheidungsgabe zwischen gut und schlecht unter den Besuchern völlig verwischen. Wer den Mut nicht hat, eine Ausstellung christlicher Kunst auf den beiden Grundpfeilern: christlich-kirchlich und künstlerisch aufzubauen, der soll auch den Namen »christliche Kunst« nicht mißbrauchen, sondern eben dann eine Ausstellung »christlich-kirchlicher Gebrauchsgegenstände« veranstalten. Dann weiß man, daß es sich eben nicht um »Kunst« handeln soll. Dieser Satz gilt nicht nur etwa für Wien, sondern für alle andern ähnlich unklaren Ziele auch an anderen Orten.

Wenn ein Reichsdeutscher in diesem Falle so hart urteilt, so kommt dies nicht etwa aus einem Unverständnis für österreichische Verhältnisse. Österreich (wie ganz Süddeutschland) wird innerhalb der Erneuerung christlicher Kunst in gar manchem anders vorgehen müssen als Norddeutschland. Aber Wien, das zwei Jahrhunderte der Vorort nicht nur der christlichen, sondern der Kunst überhaupt in Süddeutschland war, wird nur dann seine alte führende Stellung wieder erringen, wenn es sich trotz der jetzigen schwierigen ökonomischen Lage den Mut zur Selbstkritik nicht nehmen läßt.

Georg Lill

Neue Kunstwerke

NEUE RELIGIÖSE WANDGEMÄLDE IN KÖLN

Der Sitzungssaal des neuen Kettelerhauses, für den Zentralverband der katholischen Arbeitervereine in Köln, wurde unlängst durch zwei Wandgemälde des in Schaag (Niederrhein) ansässigen, auch als feinsinniger Buchkünstler bekannten Malers Karl Köster verschönt und in seiner Ausstattung vollendet. Von den, wie die Decke, einfach weiß gestrichenen Wänden heben sich die wuchtig schlichten, in zwei Längsreihen und einer oberen Querreihe aufgestellten Holztische und -Stühle eindrucksvoll ab; im gleichen Braun wie die Möbel sind die breiten Türflügel wie die niedrige Wandtäfelung gehalten. An der Längswand gegenüber dem Eingang lassen fünf breite Fenster das Licht in Fülle in den intim und gesammelt wirkenden Raum hereinfluten; vier moderne Kugelhängelampen sorgen für die abendliche Beleuchtung. An den Querwänden befinden sich, in ihrer Gegenüberstellung den ganzen Raum beherrschend und gleichsam zwischen sich einfassend, die beiden Gemälde Kösters, die in ihrer lichten und doch nicht kühlen Farbigkeit, wie in ihrer symbolhaften Gestaltung, eine in dieser Art seltene, sympathische Verbindung zwischen schmückender (dekorativer) und innerlich berührender und erhebender Wirkung darstellen. An der Kopfwand, von der unteren Täfelung bis zur Decke, erhebt sich über stilisiert angedeuteten Schloten und Zechen, vor einer ausstrahlenden Gloriole schwebend, die Gestalt des Heilandes, mit der blutfarbigen Dornenkrone und in der Armhaltung des Gekreuzigten, der aber schon den Triumph über den Tod und den königlichen Sieg der Verklärung in dieser Kreuzigung errang: das Marterholz wurde zum Lichtkreuz und zur Quelle dieser Verklärung. Er ragt damit vor den im Saal Versammelten als heiliger Aufruf, in der Opferung der Arbeits- und Lebensmühsal den inneren Sieg in seinem Namen zu erstreiten und aus diesem sinntiefen »Stirb-und-werde«-Geheimnis alle heute so verworrenen Arbeits- und Wirtschaftsverhältnisse, in der Hoffnung auf die Osterzeit einer kommenden Erneuerung, in entschlossenem Wirken zu weihen und zu adeln. In schlichtem, klar stilisierten Aufbau sieht man auf der Wand gegenüber noch einmal groß die Symbole des Arbeiterberufes: Industrieanlagen, Förderturm, Schlote und Schwungrad, zusammengefaßt in einer auch hier die ganze Wandhöhe einnehmenden Dreieckform. Ein kleines Lichtdreieck in der oberen Spitze, die Gottheit versinnbildend, gießt seine Strahlen über das zyklopische Getürme und illustriert so noch einmal den in großen Buchstaben die Eingangswand schmückenden Spruch: »Gottes Segen und Gnade über der Menschen Arbeit«.

In der geschmackvollen, ehrlichen Schlichtheit des ganzen Raumes, im Verein mit dieser würdigen Bemalung Karl Kösters, tut sich ein erfreulicher neuer Geist kund, der, aus der Seele der katholischen Arbeiterbewegung erwachsen, in Abkehr von aller Nachahmung überlebter bürgerlicher Dekorationsformen, zu großen Hoffnungen für die Zukunft berechtigt.

K. G. Pfeill

Personalnachrichten

Karl Blocherer, Maler und Graphiker, Leiter der Blocherer-Schule für angewandte Kunst in München, erhielt für das zweite Semester 1931 die Gastprofessur für bildende Kunst am Wells College, Aurora-on-Cayuga, New York. Die Blocherer-Schule in München wird in seiner Abwesenheit von Frau M. Blocherer geführt.

Forschungen

EINE NEUE BILDDEUTUNG EINES HOLZSCHNITTES VON LUKAS CRANACH

Im Jahrgang 1930 meines Kunstkalenders »Werke der Meister zum Jahre des Herrn« habe ich in der 25. Woche eine Nachbildung des bekannten Cranach'schen Holzschnittes von 1505 gebracht, der gewöhnlich als Wappen einer Herz-Jesu-Bruderschaft bezeichnet wird. Schon bei der Einzelbeschreibnng des Bildes hatte ich große Schwierigkeiten, diese Bezeichnung bis ins einzelne durchzuführen. Da aber der Holzschnitt in der mir bekannten Literatur nirgendwo anders bezeichnet wird, da ihn vor allem ein Kenner, wie Carrer, in seiner Herz-Jesu-Verehrung des deutschen Mittelalters als Beispiel eines früheren Herz-Jesu-Bildes

bringt, hatte ich schließlich keinen Anlaß, von der üblichen Bezeichnung abzuweichen. Nun sandte mir Herr Pfarrer Brehm von Offingen OA. Riedlingen den Versuch einer neuen Deutung dieses Bildes, der als wirklich einleuchtend bezeichnet werden muß. Sie lautet folgendermaßen:

»Trotz Ben Akiba bringe ich 1505 und Herz-Jesu-Bruderschaft nicht zusammen. Das Fehlen der Herzenswunde im angeblichen Herz Jesu verzögert meine Zustimmung erst recht. Der Gekreuzigte auf, bzw. in diesem Herzen und dessen Inschrift: Virgo Mater Maria geben meinem Zweifel neue Zehrung. Außerdem muß die Krone über dem Herzen sicher nicht als stilisierte Dornenkrone gedeutet werden.

Nach dieser Reinigung des Blickfeldes sehen unvoreingenommene Augen im Wappenschild nicht das Herz Jesu, sondern nur ein Herz. Heraldisch ausgedrückt ist dieses Herz durch den Kruzifixus gespalten, links vom Beschauer rein oder unbefleckt, rechts ganz blutbefleckt. Die dreiteilge Inschrift: Virgo (links), Mater (links und rechts), Maria (rechs) vereinigt das Herz wieder, eignet es jemanden zu und deutet die ganze Darstellung restlos. Es ist das Herz der unbefleckten Jungfrau, das uns in seiner andauernden Unversehrtheit den gekreuzigten Heiland geschenkt hat, das Herz der reinen Jungfrau und Mutter Maria, die als Mutter mit ihrem göttlichen Sohne sein bitteres Leiden und Sterben mitgelitten hat, das Herz Mariä, das in seiner jungfräulichen Liebe zu Gott und in seiner mütterlichen Liebe zu ihrem gottmenschlichen Sohne aufflammend sich verzehrte und so zur Krone des ewigen Lebens gelangte. Unter ihrem leiblichen Herzen wurde Christus, der unsere Krankheiten trug und unsere Schmerzen auf sich lud, durch dessen Wunden wir geheilt werden, ihr Kind. Unter seinem Kreuze wurden in Johannes, der die Entstehung ihrer geistigen Mutterschaft in seinem Evangelium aufgezeichnet hat, auch wir ihre Kinder und des Heilands und seines Lieblingsjüngers Geschwister. Unserer himmlischen Mutter und ihres irdischen Pflegesohnes Fürbitte bei unserem göttlichen Bruder wendet Pest und Wunden ab so gut und besser wie die unserer vollendeten Brüder Sebastian und Rochus. Die Inhaber des Donatorenwappens (die sächsischen Herzöge) haben das erfahren dürfen. Der prächtige landschaftliche Hintergrund zeigt wohl eines ihrer Schlösser. Wie dem Verschmachten nahe Hirsche in ihrem brennenden Durste im Wasser Linderung und Rettung finden, so auch wir im Fieberbrande der Pest und der Wunden in der Fürbitte der Mutter des Herrn und seiner Heiligen.

Die Blutstropfen der rechten Herzhälfte stammen nicht aus der Seitenwunde des Gekreuzigten, die deutlich links sichtbar ist, sondern aus der Mutterschaft der reinen Jungfrau Maria, die unverkennbar fürbittend im Mittelpunkt der Darstellung eines marianischen Votivbildes steht.«

Die Bedeutung des Cranachschen Holzschnittes rechtfertigt es, daß dieser Versuch einer neuen Erklärung der weiteren Prüfung und Kritik übergeben wird.

Dr. Getzeny

KUPFERSTICH VON LUKAS CRANACH

Bücherschau

Fr. Buchholz, Protestantismus und Kunst im 16. Jahrhundert. (Studien über christliche Denkmäler. Her. von Joh. Ficker, N. F. 17.) Leipzig 1928.

Der Verfasser hat sich eine neue Untersuchung des Verhältnisses von Kunst und Reformation zur Aufgabe gestellt auf Grund einer Auffassung, die das Wesen der Protestierenden, der Anti-Bewegung zurücktreten läßt gegenüber der Betonung der positiven Seiten, ihrer Weite und inneren Bewegtheit, während andererseits versucht werden soll, die Verbindung herzustellen zu den die Kunstgeschichte gegenwärtig interessierenden Fragen der Stilgeschichte des 16. Jahrhunderts (S. 1 f.). Brennend not tun uns historische Untersuchungen des wirklichen Verhältnisses von Kunst und Religion, der Formen und der Inhalte, die das religiöse Leben der künstlerischen Gestaltung vorschreibt oder bedingt, und der Wege, auf denen solches geschieht. Daher ist es warm zu begrüßen, wenn überhaupt ein Problem aufgegriffen wird, das eine derartige Fragestellung enthält, selbst wenn die Behandlung nicht befriedigt. Der Verfasser lehnt es ab, »Grundbegriffe zu suchen oder Perioden zu bilden« — er will nur in ehrlicher Nüchternheit die Dinge, so sehen wie sie sind usw. (S. 2). Ich glaube, der Verfasser will hier so etwas wie systematisierende und pragmatische Geschichtsschreibung einander gegenüberstellen, aber ich fürchte, er hat nur offenbart, daß ihm ein wirklich scharf logisches Durchdenken der Probleme zuwider ist. Der größte Fehler der Arbeit liegt denn auch in unklarer Stellung der Aufgabe und verschwommener Auffassung der Probleme, wogegen dann aller Ernst, aller Fleiß, alles Ergriffensein nicht mehr aufkommen können. Mehr eine Predigt als eine wissenschaftliche Bewältigung, mehr der Beginn einer Materialsammlung als eine Durchdringung.

Ich habe dieses Urteil zu begründen. Ich halte es für durchaus unstatthaft (was der Verfasser

S. 79 selbst bemerkt), daß ein protestantisch-theologischer Begriff wie »Vorreformatorisch« auf den Stil einzelner Künstler angewendet und deren Werke damit in Verbindung mit der späteren reformatorischen Bewegung gebracht werden. Im Grunde kommt es von der Unklarheit des nie wirklich analysierten Begriffs »Renaissance« her, daß jener zugeschrieben wird, was in Wahrheit dieser zukommt. Ich kann mir nicht helfen, das ist Spielerei mit unklaren Begriffen (z. B. S. 55!), besonders wenn das Streben nach formaler und inhaltlicher Vereinfachung für eine wesentliche Frucht reformatorischen Geistes gilt (S. 31, 55, dagegen 82). Was hat es mit Vorreformation zu tun, wenn »die humanistische Welt« P. Vischers d. J., der sich zu Luther bekannt hat, am Sebaldusgrab erscheint (50 f.)? Täte da nicht etwas mehr Klarheit der Grundbegriffe not? — Da Buchholz wohl weiß, daß zwischen dem Geist der eigentlichen Reformatorengeneration und dem ihrer Nachfahren, der Reformation und dem Protestantismus zu unterscheiden ist (u. a. S. 64, 75), so bildet er seiner Absicht zum Trotz doch kunstgeschichtliche Perioden, aber die ausführliche Behandlung des Theologie-Geschichtlichen bleibt auf Luthers Stellung zur Kunst beschränkt. Wie man nichts über die anderen Reformatoren hört, so wird der frühe »Protestantismus« mit einigen unfreundlichen Zensuren (z. B. S. 81 f.) abgefertigt. Ich kann aber nicht finden, daß viel erklärt wird, wenn der eine Teil der Schuld an dem als wahr unterstellten Qualitätsverlust der deutschen Kunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts — war das nicht übrigens eine Blütezeit des Kunstgewerbes? — den »Epigonenwegen« des Protestantismus zugeschrieben wird. Wäre es nicht gerade die Aufgabe gewesen zu zeigen, wieso dieser Geist in jener Qualitäts- oder Stiländerung in Erscheinung treten konnte? Denn schlicht (S. 12) hätte ja noch nicht schlecht bedeuten müssen. Es fehlt an jeder Klarheit darüber, wie eigentlich eine Religion in Kunstwerken sich ausdrücken kann, wenn prinzipiell Lehrhaftigkeit und Darstellung einer Frömmigkeit als Gegensätze gesehen werden (S. 48); eine nur abstrakt belehrenwollende Darstellung kann ein Kunstwerk sein und die eines Frömmigkeitserlebnisses ein Kitsch. Gegen den Kern des Buches, die Übersicht über die protestantische Kunst im 16. Jahrhundert, habe ich grundsätzlich neben dem schon erwähnten Einspruch gegen die Heranziehung von angeblich »Vorreformatorischem« und gegen die Verkennung des dem Einfluß der Renaissance Zuzuschreibenden einzuwenden, daß das eigentlich Protestantische, wenn überhaupt, dann nur erfaßt werden könnte, wenn — was unbegreiflicherweise bis auf geringe Ansätze nicht geschieht — als Vergleich die gleichzeitige Kunst der Altgläubigen herangezogen würde. Was früher war, taugt nicht als Vergleich. Daß übrigens auch bei der Interpretation Katholisches unbefangener anerkannt werden müßte, zeigt etwa die unbeweisbare Behauptung über die angeblich nur konventionelle — in Wahrheit durchaus ungewöhnliche — Zusetzung des Ora pro nobis auf Dürers Florentiner Apostelbilder. Dürer war ein Mann des Überganges und kann — ein unausdenkliches Glück für die deutsche Kultur —, wie die Erfahrung zeigt, von beiden Konfessionen für sich in Anspruch genommen werden. Damit ist schon gesagt, daß ich den Beweis nicht für erbracht halte, daß Dürers reife Kunst nicht der »Renaissancekunst« — also einer angeblich vorwiegend menschlich bedingten (und doch wohl auch katholischen Kunst?) — zugehört, sondern einer gesinnungsmäßig (S. 79) zu bestimmenden Reformationskunst, da eine Bezugnahme auf die »Gesinnung« gleichzeitiger, rein altgläubiger Kunst so gut wie fehlt. So scheint sich eigentlich zu ergeben, daß es der Reformation und der neuen Kirche des 16. Jahrhunderts nicht gelang, einen eigenen Stil in der bildenden Kunst auszubilden, denn die »Gesinnung« reicht dazu nicht aus (vgl. etwa die sozialistischen Tendenzen huldigenden Kunstwerke des 19. Jahrhunderts), so daß es nicht verwunderlich ist, daß bei den Erörterungen des letzten stilgeschichtlichen Abschnittes nichts herauskommt. (Es wäre übrigens an der Zeit, daß die Hohlheit der einschlägigen Peosnerschen Arbeiten allgemein erkannt würde. Sie bilden m. E. kein Ruhmesblatt der deutschen Kunstgeschichte, da ihnen das lebendige Wissen durchaus fehlt.) Leider hat sich nicht nur hier der Theologe durch den kunstgeschichtlichen »Betrieb« imponieren lassen und hat für Gold genommen, was in Wirklichkeit nur glänzt.

Lehne ich das Buch also im ganzen ab, so weise ich nachdrücklich darauf hin, daß es im einzelnen Richtiges und Wichtiges enthält und daß hier für eine strengere Zucht manch Brauchbares bereitliegt. Ich fürchte, der Theologe hätte nicht unrecht, wenn er die Schuld für das Versagen im großen auf die kunstgeschichtliche Wissenschaft schöbe. Nichts kann warnender zeigen, wie es in Wahrheit gegenwärtig bei uns um sie steht, als solch ein subjektiv ehrlich sich bemühendes Werk. R. Berliner

Karl Ginhart und Bruno Grimschitz. Der Dom zu Gurk, 1930, Krystall-Verlag, Wien.

Die solange stereotyp sich wiederholende Klage, daß der Dom zu Gurk, Kärntens, ja Deutschösterreichs monumentalstes rom. Baudenkmal in der Kunstgeschichte, so gut wie unbeachtet sei, ist heute längst veraltet. Wenn er allerdings bisher noch nicht jene Würdigung finden konnte, die er verdient, so liegt der hemmende Grund dafür nicht so sehr in der relativen Entlegenheit am Rande des deutschen Kulturgebietes, sondern darin, daß bisher eine monumentale Publikation ausstand, in der nicht nur die Fülle von verstreuter Literatur zusammenfassend verarbeitet war, sondern die auch durch Beigabe von hochwertigem reichen Abbildungsmaterial (2 farbigen Tafeln, 158 Lichtdrucktafeln) die Kontrolle des Textes ermöglichte. Die in den letzten Jahren mit ungewöhnlich großem Erfolg durchgeführte Domrestaurierung, die höchst bedeutsame Neuaufschlüsse über die bisher bekannten Kunstbestände hinaus eröffnete, war der wohlbegründete, ja geradezu herausfordernde Anlaß, vorliegende Veröffentlichung zu wagen. Die beiden besten Kenner des einschlägigen Stoffes, Karl Ginhart und Bruno Grimschitz, verteilten sich solcherart in ihrer Arbeitsleistung, daß ersterer die Kapitel über Architektur und Plastik, letzterer jene über die Malereien übernahm. Die in vielen Punkten neuorientierte Baugeschichte, die eingehende Beschreibung aller wichtigeren Objekte, ihre kunsthistorische Würdigung, ihre Stellung im Gesamtbild des zeitgenössischen Schaffens sind nach den modernsten kritischen Methoden gegeben. Die Wissenden des Faches werden, selbst wenn sie nicht jede Detailansicht unterschreiben wollen, doch den Autoren ihre volle Anerkennung nicht versagen können. Aber auch die Freunde erlesener Buchtechnik dürfen an dem Werk ihre ehrliche Freude haben. Anselm Weißenhofer

Ehl, Heinrich, Norddeutsche Feldsteinkirchen. Braunschweig, G. Westermann, 1926. 8°, Lwd M. 10.—.

In der Reihe der sehr wertvollen Folge „Hansische Welt" ist diese Arbeit als 6. Band erschienen. Der Verfasser wandert vor unseren Augen durch das ganze Gebiet der norddeutschen Tiefebene, von Friesland bis zu den Niederungen der Weichsel und findet eine erstaunliche große Zahl von Kirchen, welche seit dem 12. Jahrhundert aus den überall hin zerstreuten Granitfindlingen, dem altgermanischen „Heidenspuck", gebaut sind, zumeist aus den Baumassen der einstigen Hünengräber. Geologie, Geographie, Topographie, Ethnographie, Soziologie, Geschichte und Kunst sind hier lebensvoll ineinander verwoben. Es ist eine ganz neue Art der Kunstgeschichte, welche die Kunst viel enger, als es bisher geschehen ist, aus dem Werden und Leben des Volkes heraus entwickelt. Ehl hat seine Aufgabe ebenso geschickt als originell gelöst. 94 gut ausgewählte und ebenso gut wiedergegebene Bilder vervollständigen die recht wertvolle Arbeit. Schade, daß nur die Bilder, nicht auch der Text registriert ist. Michael Hartig

J. M. Friesenegger, Führer durch den Domkreuzgang von Augsburg. Preis 50 Pf. Führer durch die Domkirche in Augsburg. Preis M. 1.—. 1930. Beide im Selbstverlag.

Unsere Zeit hat viel Schlechtes, aber über vielem Schlechten darf man das wenige Gute nicht übersehen. Und zu diesem Wenigen gehört der neu erwachte Sinn für das Schöne und Große unserer Heimat. Die meisten staunen nur so, wenn sie diese Dinge sehen, von welchen sie bisher keine Ahnung gehabt haben. Aber viele müssen dieses Sehen erst lernen und die Werke in ihrer Bedeutung verstehen und in ihrer Größe würdigen lernen. Nur wenige können diese Werke in ihrer Geschichte lebendig vor sich sehen. Dazu braucht es Führer, gute Führer. Die Führer dürfen nicht zu gelehrt und nicht zu oberflächlich oder gar falsch sein. Sie dürfen nicht bloß allgemein die Schönheiten des Baues seiner Einrichtung erwähnen, sie müssen von Stück zu Stück wandern, zeigen, wie dasselbe entstanden ist, was es sagen will und wie es zu uns spricht. Das alles bringen die beiden Führer, und darum können sie gut empfohlen werden. Sie haben noch dazu den großen Vorteil eines billigen Preises. Michael Hartig

André Michel, Histoire de L'art. Tome VIII. L'Art en Europe et en Amérique au XIX e siècle et au début du XXe: troisième partie. Zwei Bände Lex. 8 broschiert 110.— fr. Fr. Armand Colin, Paris 1929.

Endlich liegt von dieser großangelegten Kunstgeschichte der letzte Band vor, über die Kunst in Europa und Amerika im 19. und 20. Jahrhundert: Baukunst und Plastik in Belgien und Holland (Paul Vitry), die Malerei in diesen Ländern (Louis Gillet), die ungarische Kunst (Louis Réau), die Kunst Lateinamerikas seit dem 16. Jahrhundert (Louis Gillet), die Kunst der Vereinigten Staaten und Kanadas (Louis Gillet), das neue Kunstgewerbe seit Ende des 19. Jahrhunderts (Paul Vitry). Die religiöse Kunst Südamerikas wird von Gillet ziemlich ausführlich behandelt. Vorzügliche Abbildungen geben einen Begriff von ihrem überquellenden Formenreichtum. Für die übrigen Länder ist die Ausbeute an religiöser Kunst freilich gering. In dem interessanten Schlußkapitel über das neue Kunstgewerbe vermißt man die neue Kirchenkunst. Obwohl die Bedeutung des deutschen Kunstgewerbes anerkannt wird, sind die Illustrationen dieses Kapitels ganz ausschließlich dem französischen Kunstgewerbe vorbehalten. Ein eigener von Louise Lefrançois-Pillion sorgfältig bearbeiteter Registerband von nahezu dreihundert Seiten erschließt die Schätze des monumentalen Gesamtwerkes. Das Mitarbeiterregister verzeichnet nicht weniger als vierundvierzig Namen, darunter fast alle führenden Kunstgelehrten Frankreichs.

Der Herausgeber André Michel hat den Abschluß seines Lebenswerkes nicht mehr erlebt: Am 12. Oktober 1925 ist er zweiundsiebzigjährig gestorben. Sein Verleger Max Leclerc widmet dem langjährigen Mitarbeiter und Freund im letzten Textband einen herzlich gehaltenen Nachruf.

Rich. M. Staud

Hugo Lang O. S. B. Augustinus, das Genie des Herzens — Matth. Schneiderwirth O. F. M. Elisabeth, Krone der Frauen. 54 S., resp. 50 S. Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag GmbH., München, Wittelsbacherplatz 2a. In Zweifarbenumschlag M. 1.80.

Der genannte Verlag legt mit diesen beiden Bändchen die erste Folge einer Reihe vor, die in einer ausgezeichnet buchtechnischen Aufmachung erlesene Essays religiöser Betrachtung und Vertiefung weiteren Kreisen bringen soll. Die Verfasser begnügen sich nicht mit einer historischen Darlegung, sie ziehen auch die Konsequenzen für eine neuzeitliche Aktivität. Die beigegebenen Bilder, darunter gute kleine Farbdrucke, illustrieren die Worte, besonders gut beim hl. Augustinus, wo man in historischer Stufenfolge sehen kann, wie sich der große Heilige von der christlichen Antike bis zur Neuzeit im Auge der Künstler spiegelt. Die kleinen schönen Bändchen sind besonders empfehlenswerte Gaben für junge Akademiker.

Georg Lill

Wichtige Notiz: Die Firma Artibus et literis, Gesellschaft für Geistes- und Naturwissenschaften m. b. H., Berlin-Nowawes, bietet im Inseratenteil der heutigen Nummer das bekannte »Handbuch der Kunstwissenschaft«, begründet von Professor Dr. Burger-München und herausgegeben von Professor A. E. Brinckmann, zu außerordentlich günstigen Bedingungen an. Diese moderne Kunstgeschichte großen Stils, die nach Anlage und Aufbau grundlegend ist, steht sowohl in der Behandlung des Stoffes als auch in der überaus reichhaltigen bildlichen Ausstattung einzig da.

Mitteilung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E.V.«

Jurywahl 1931.

Die von mindestens zehn wahlberechtigten Künstlern unterzeichneten Wahlvorschläge (je zwei Architekten, Maler und Bildhauer, nebst je zwei Ersatzmännern sowie ein Kunstgewerbler nebst einem Ersatzmann) sind spätestens bis 16. Dezember 1930 bei der Geschäftsstelle München, Ludwigstraße 5, einzureichen.

München, November 1930. Die Vorstandschaft.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NO, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.

Die schmerzensreiche Muttergottes vom Herzogspital in München

Miniatur in Pergamentschnitt. Unbeschriftetes Spruchband. 18. Jahrh., 1. Hälfte

Mit Genehmigung des Verlages F. Bruckmann AG., München
aus Spamer „Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert"

ALTE ANDACHTSBILDER

Von WALTHER BERNT

Alte, religiöse Pergamentbilder: ein weites Gebiet, aus dem die vorliegende Sammlung hauptsächlich das 18. Jahrhundert herausgreift und im Stoffe eine Auswahl jener ungezählten religiösen Darstellungen gibt, die in dieser Blütezeit die deutsche katholische Welt aller Kreise erfüllte.

Diese handgemalten Andachtsbilder waren ebenso wie die geschnittenen Spitzenbilder Andenkenblätter an kirchliche Feiern, Wallfahrtsorte und ehrwürdige geistliche Freunde und wurden von Klöstern aus, die überwiegend als Hersteller gelten können, verschenkt. Es scheint ja schon beim Besehen der Abbildungen sehr leicht, Zweck und Sinn der Darstellungen dieser kleinen Bildchen zu erfassen, stehen sie doch zu ihrem großen Teil an jener Grenze zwischen Kunstwerk und Kunstgewerbe oder Volkskunst, die eine allgemeinere und mehr instruktive Wirksamkeit besitzt. Und doch haben im wahren Sinn religiöse Andacht und Hingabe für diese oft unendlich mühselig hergestellten Kunststücke eine individuelle, manchmal fast mystische Formgebung geschaffen, der durch ein reiches Jahrhundert nachzugehen sicher Interesse bietet.

Der Umfang der Darstellungen auf den Pergamentbildern ist sehr groß. Vor allem Christus und Maria und dann die verschiedenen Abwandlungen der Dreieinigkeit, wobei — wenn die Bilder von bestimmten Wallfahrtsorten ausgehen — natürlich auf dort befindliche Gnadenbilder zurückgegriffen wird. So kommt zu den allgemein geltenden Darstellungen die große Reihe der Gnadenbilder aus den Wallfahrtsorten. Dann folgen — der Zahl nach am häufigsten — die ausgesprochenen »Heiligenbildchen«, die für den Beschenkten gewöhnlich den Schutzheiligen oder Namenspatron bedeuten.

Andachtsbilder kleinen Formates, also für den persönlichen Besitz, sind schon im 14. Jahrhundert nachweisbar. Und zwar erscheinen sie in dieser Zeit als Arbeiten der kunstsinnigen Mönchs- und Frauenklöster; es liegt ja nahe, daß die Hände, die die Ritual- und Gebetbücher mit so hervorragenden Initialen und szenischen Darstellungen schmückten, auch Pergamentbilder allein in der bekannten minutiösen Malerei schufen. Daß so wenig von diesen sicher zahlreichen Bildchen auf uns gekommen ist, liegt wohl in der Vergänglichkeit des losen Blattes begründet. War es doch rein äußerlich die erste Loslösung des Andachtsgegenstandes aus den schützenden Räumen der Kirche. Die damals so häufigen Frauenklöster haben ihren Gedankenkreis der Mystik und selbstvergessenden Minne zu Gott auf diese kleinen Bildchen übertragen. Sie wurden dann als Geschenke zwischen Gleichgesinnten aus Freundschaft oder Devotion verwendet und haben durch ihre Darstellung oder eine kurze handschriftliche Beigabe eine viel reichere und beziehungsvollere Sprache gesprochen, als wir sie heute zu entziffern und mitzufühlen vermögen. Die Herstellung scheint in dieser Zeit sowohl im Kloster selbst wie auch später von den berufsmäßigen Briefmalern erfolgt zu sein. Die Stoffe dieser ersten »Heiligenbilder« aus dem 14. und 15. Jahrhundert erstreckten sich auf das Leben Christi und seine unmittelbare Umgebung, seltener Maria mit dem Kinde (dann gewöhnlich in symbolischen Beziehungen, z. B. auf der Mondsichel) und die in dieser Zeit so beliebten und fast bis zum persönlichen Miterleben gesteigerten Christuslegenden und Passionserlebnisse. Die eindringlichen Schilderungen des Leidensweges bis zum Kreuz mit den allegorischen Bedeutungen der Leidenswerkzeuge, Szenen wie die Offenbarung des Heilands, der sich vom Kreuz zu St. Bernhard herabneigt, oder der blutüberströmte Ecce homo oder Christus unter der Kelter (s. Abb. S. 98) atmen alle diese zeitgemäßen symbolisch-mystischen Reflexionen. Diese seltenen Pergamentbilder stehen als Zeugen der Auswirkung der deutschen mystischen Bewegung im Mittelalter mit unserer heutigen Zeit in äußerst interessanten Wechselbeziehungen.

Das 15. Jahrhundert bringt die Verbreitung dieser Bildchen weit über das direkte Wirkungsfeld des Klosters hinaus. Haben doch religiöse Spekulation und sektiererische Gedanken die Kreise des emporkommenden Bürgertums ergriffen und damit in diesem auch das Bedürfnis nach dem kleinen Andachtsbilde erweckt. So wird die zeitraubende malerische Herstellung der Gebetbücher und -Bilder durch den Druck von der Holzplatte verdrängt und zugleich damit tritt das Pergament auf längere Zeit hinter dem für diese Technik geeigneteren Papier zurück. Diese Zeit des Holzschnittes hat uns ihr kräftiges

CHRISTUS ALS KELTERTRETER

ein schon im Anfang des 15. Jahrhunderts auf Holzschnitten verwendetes Motiv. Ebenso wie die Hostienmühle eine mystische Deutung von Jesaia 83, 1—6, der auch in der Schrift unten zitiert ist: Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum. Insofern seltene Darstellung, als Gottvater selbst im Hintergrund des Bildes an der Kreuzpresse mitwirkt. Ende 17. Jahrhundert

DER TOD ÜBER DER MENSCHLICHEN EITELKEIT

ein im Mittelalter häufiges Motiv. Unten Joh. I. ep. 2, 16 zitiert. Die Darstellung geht speziell zurück auf Gänsefüßchen, »Der Ackermann aus Böhmen«, Kap. XXXII, 13f., nachdem er im Kap. XXX, 6 den vorliegenden Text deutsch erwähnt. Dieses berühmte Werk des werdenden Humanismus in Deutschland vom Jahre 1400 hat in späteren Drucken noch lange nachgewirkt und das vorliegende Blatt aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts wird durch diesen Zusammenhang besonders interessant. (Größe 15/10 cm)

und kunstreiches Erbe hinterlassen und noch heute bewundert man mit Recht die durch grelle Bemalung mit Wasserfarben entstehende bildmäßige Wirkung.

Der bedeutende Bedarf an solchen Wallfahrtsbildchen geht mit der Ausbreitung des Wallfahrtswesens parallel. Diese Wallfahrtsbilder, die als Andenken noch später eine andächtige Stimmung hervorrufen und zugleich als Zeugnis für den Besuch eines Wallfahrtsortes oder Heiligtums dienten, entsprachen ganz dem Gefühls- und Gedankenleben dieser Zeit. So fügt sich auch zu dem oben schon besprochenen Stoffe der Erbauungsbilder der immer größere Kreis der eigentlichen Heiligenbilder, deren Namen in allen Nöten und Krankheiten des Lebens als Helfer angerufen wird. Die Bilder tragen dann auf der Rückseite manchmal eine kurze Gebetformel, die sie zu Einlageblättern in den immer weiter im Volke sich ausbreitenden Gebetbüchern macht.

Das 16. Jahrhundert bringt den Aufschwung des Kupferstiches und damit das allmähliche Verschwinden des holzgedruckten Andachtsbildes; zugleich muß der Geist religiöser Mystik den flacheren, realeren Interessen des nunmehr zur wirtschaftlichen Macht gelangten Bürgertums das Feld räumen. Der persönliche, rein geistige Zug verschwindet; das mehr profan-gewerblich und für breite Massen immer neu und schlechter nach alten Vorlagen kopierte Holzschnittbild deckt nur noch den Bedarf der ländlichen und kleinbürgerlichen Kreise. Ganz allgemein kann man ja von der Zeit einer großgewerblichen Herstellung des Andachtsbildes sagen, daß das flache Land von den Städten auch diese Form religiöser Nahrung empfing. Da beginnt um die Zeit der Gegenreformation der Siegeszug der von den Jesuiten als Kampfmittel geführten vorzüglichen holländisch-flämischen Kupferstiche, die gegen Ende des Jahrhunderts von großen Bilderverlagen aus ganz

AVERS: MARIA IMMACULATA
auf der Mondsichel in den Wolken schwebend, unten weite Landschaft mit der Abtei Seitenstetten. Großes Widmungsblatt der Benediktinerabtei Seitenstetten (Niederösterreich, Diözese St. Pölten) an den Abt Benediktus II. Abelzhauser zum 70. Geburtstag 1706. Der Revers enthält eine devote und schwülstige lateinische Widmung des Konventes an den genannten Abt. (Größe 32/21,5 cm)

DER HL. HIERONYMUS ALS EREMIT
Mit dem häufigen Attribut des Löwen, dem er einen Dorn aus dem Fuß gezogen hat und der dafür bei ihm blieb. Der abgelegte Kardinalshut, der Stein, mit dem er als Büßer sich die Brust schlägt, sind die üblichen Beigaben. Gute Punktmalerei aus der ersten Hälfte des 18. Jahrh. (Größe 14/11 cm)

Westeuropa beherrschen. Von den zahlreichen Antwerpener Stecherfamilien haben viele wirklich Bedeutendes geleistet, sowohl in der geschmacklichen Umsetzung der alten Motive wie durch den Umfang ihres Schaffens.

Aber die industrielle Entwicklung, die naturgemäß auch mit dem zum Kampfmittel gewandelten Zweck des früheren Erbauungsbildes einsetzt, bedingt im 17. und 18. Jahrhundert den Verfall in Stoff und Inhalt der Darstellung. Die Zahl der Stecher und ihrer Verleger wird immer größer. In Süddeutschland, Wien, München, Prag und später besonders in Augsburg entstehen geradezu Großbetriebe, die die wertvolleren und künstlerisch hochstehenderen flämischen Kupferstiche unterbieten. Diese werden immer schlechter nachgestochen und zur größeren Wirkung mit Farben angelegt. Die Flüchtigkeit dieser Bemalung, die den Vordruck nicht achtet, erweist die fabriksmäßige Herstellung.

Der Geist des Barock bietet mit der Fülle neuer Ornamentik auch die meisten Motive: die häufigen Darstellungen der Dreieinigkeit, die gern auf beliebte Altarbilder zurückgehen. Dann wird die frühere spekulative Andacht durch den innigen Kult der Herz-Jesu- und Maria-Bilder verdrängt; Maria Empfängnis, Verkündigung, Geburt und Taufe Christi, die Flucht nach Ägypten sind ebenso beliebte Darstellungen wie die Heilige Familie, zu der manchmal noch die anbetenden Könige oder der kleine Johannes kommen. Szenen aus dem Leben Christi sind seltener, die Passionsbilder treten ganz in den Hintergrund. Die Dreieinigkeit (Abb. S. 107), die Heilige Familie oder Beweinung Christi nehmen oft auf bedeutende Vorbilder Bezug, doch sind es meist freie Anlehnungen an berühmte italienische Kirchenbilder, die keine genaue Übereinstimmung ergeben. (Vgl. Madonnenbild S. 100.) Neben den genannten Stoffen steht noch die weit größere Zahl der ausgesprochenen Heiligenbilder, der männlichen und weiblichen Heiligen. Diese scheinen häufig etwas flüchtig gearbeitet und waren ihrer Natur nach ein billiges Geschenk- und Verkaufsobjekt. Diese im Ganzen sehr bedeutende Bereicherung der Stoffe ist den Vätern

MARIA MUTTER GOTTES
Die Darstellung weist italienische Einflüsse auf (s. Raffael, Die kleine Madonna Cowper)

DER HL. LADISLAUS
als König von Ungarn (1077—1095). Auf dem Tisch liegt das Wappen der Ungarischen Madonna auf der Mondsichel. Besonders merkwürdig ist das Blatt, da der Maler dem Heiligen die Züge Kaiser Josephs II. gegeben hat, der 1765—1790 König von Ungarn war. Durch die feine Ausführung als zeitgemäßes Miniaturporträt des Königs ein Blatt von hohem Interesse. Um 1770

der Gesellschaft Jesu zu verdanken, die damit einen erfolgreichen Kampf gegen die unklaren mystischen Vorstellungen der früheren Zeit aufgenommen hatten und durch diese Stoffe ihre kleinen Pergamentbilder in die breitesten Schichten trugen.

Die Kunst der Renaissance hat gewiß nur einen geringen Einfluß auf diese Erzeugnisse volkstümlicher Andacht ausgeübt. Dafür hat die Zeit des Barock einen Reichtum an Farbe und Form auf den nun wieder handgemalten Pergamentbildchen geschaffen, daß diese in ihrer menschlich lebenswarmen Einstellung besonders geeignet waren, Herz und Geist zu Andacht und Freude zu erheben. Und aus diesen Gedanken heraus kommt man auch zur richtigen Beurteilung des Andachtsbildes, das im 17. und 18. Jahrhundert seine volkstümlichste Epoche erlebte. Während im Anfang noch bei tektonischer Form hauptsächlich auf Farbwirkung gesehen wurde, überwiegen im 18. Jahrhundert immer mehr die ornamentalen Beigaben; die Rahmung wird aufgelöst, das spätbarocke Schnörkelwerk wird ein selbständiger Bildwert und verdrängt im Rokoko fast die Darstellung selbst (Abb. S. 101).

Wie in der Geschichte der großen Kunst ist es auch hier nicht möglich, den Abklang der Entwicklung in das heitere, überschwengliche Rokoko zeitlich festzulegen. Die Ornamentik und der mehr äußerliche Geschmackstil des 18. Jahrhunderts finden immer mehr Eingang in die Massenproduktion des Andachtsbildes. Der Höhepunkt der Entfaltung liegt in der Zeit um 1760 in den südlichen deutschen Ländern, vor allem in Österreich mit seinen reichen Klöstern und Stiften in einer fast höfischen Richtung. Die gemalten Pergamentblätter der Wallfahrtsorte zeigen die Gnadenbilder in einer prunkvollen Aufmachung, die Heiligen selbst verschmähen nicht die farbenfreudige, flatternde Kleidung der Zeit. Die Versetzung der Gnadenbilder und Fürbitter in die höfische Umgebung ist im Rokoko ebenso natürlich wie die Umkleidung weltlicher Herrscher mit

DER HL. EUGEN

Bischof von Karthago, darunter sein Martyrium. Wiederum die äußerst lebendige Rahmung, die die Attribute (Lilie und Keulen) trägt; künstlerische Arbeit; Österreich, um 1760 (Größe 20×14 cm)

DIE HL. RENATA ALS BENEDIKTINERIN

Mit der näheren Angabe: »Herzogin von Lothringen und Äbtissin des Klosters Romarichsberg (Remiremont) im Vogesenwald.« Sie war eine Tochter Franz I., Herzog von Lothringen, und wegen ihrer Wohltätigkeit auch in München sehr geehrt. Rückseitig gereimte Widmung eines Bruders an seine Schwester. Auch hier ist wie im vorigen Blatt bemerkenswert, wie vorzüglich sich die Darstellung mit dem Rocaillewerk verbindet. München (?), um 1760

religiöser Staffage zum Zwecke der Huldigung (Abb. S. 100). So hat die Schäferzeit ihren eigenen Typ des Pastor bonus und der Pastrix bona geschaffen, der kaum noch als Stoff des religiösen Devotionalbildes anzusehen ist (Abb. S. 109 u. 102). Als Erzeuger kann man trotzdem noch die hinter der industriellen Herstellung in profanen Werkstätten zurücktretenden Klöster und Wallfahrtsorte ansehen; daß diese gelegentlich einen einträglichen Handel mit den Pergamentbildern betrieben, ist in dieser Zeit wohl anzunehmen. Daneben hat sich aber auch der Zweck des Bildes verbreitert: Für die verschiedensten Gelegenheiten und Lebensalter gibt es die entsprechenden Bilder; die Feste des persönlichen Lebens, Geburts- und Namenstagglückwünsche dienen ebenso zur Widmung eines Pergamentblattes wie die kirchlichen Feste. Ja sogar Freundschaft und Liebe versteckt sich hinter religiösen Symbolen und berührt sich so mit dem immer beliebten Gebiet der Stammbuchblätter. Man verschenkt die Namensheiligen oder bringt von Wallfahrtsorten Abbildungen der Gnadenbilder heim, die weiter verschenkt, mit späteren Widmungen versehen bis weit in das 19. Jahrhundert durch die Gebetbücher wandern. Die allgemeine Verehrung dieser Bildchen ist wohl begreiflich: soll doch das Andachtsbild dem katholischen Gläubigen ein Mittel geben, durch welches er aus dem Reiche des Sinnlichen in das Übersinnliche der Religion emporgeleitet wird.

In diese Zeit des 18. Jahrhunderts, das schon den Ausklang des geistigen und innerlichen Gedankens im Andachtsbilde bedeutet, fällt schlechthin der Höhepunkt des geschmacklich und zugleich kunstvollen Pergamentbildes in einer ganz anderen Technik: Das handgeschnittene Pergamentbild oder Spitzenbild entfaltet sich auf das Reichste und bringt durch Verbindung einer mehr oder minder kombinierten Durchbruchsarbeit mit Malerei auf den stehengelassenen Stegen und Feldern einen besonderen Reiz hervor. Die Technik des Papier- und Pergamentschnittes geht bis in das 17. Jahrhundert

DER HL. ANTONIUS VON PADUA

Nach der Beschreibung hat er als Franziskaner 1732 das Bistum Alicante in Südspanien von der Fremdherrschaft befreit, das wie die ganze Landschaft Oran 1708—1732 in den Händen des Deys von Algier lag. Im Hintergrund die Festung von Alicante. Mitte des 18. Jahrhunderts

MARIA ALS GUTE HIRTIN

Eine ganz dem Geiste des Rokoko entspringende Darstellung Marias in weltlicher Schäferkleidung mit Schäferhut und Stab; nur der Heiligenschein und die Allegorie des Gotteslammes und Teufels lassen das Pergamentbild als Heiligenbild erkennen. Um 1780

in Deutschland zurück, wohin sie aus dem Orient über die Niederlande gekommen zu sein scheint. Meist von Frauen gepflegt, umfaßt diese Kunstübung anfänglich mehr profane Stoffe im ausgesprochenen Silhouettenschnitt, Porträts, Landschaften und Tiere, Drolerien und symmetrische Ornamente. Die Anwendung des Spitzenschnittes in größerem Maße für die religiösen Andachtsbilder fällt erst in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts und erreicht dann in Österreich, Bayern und der Schweiz im 18. Jahrhundert, aus dem ja auch die meisten Blätter der vorliegenden Sammlung stammen, die höchste Entwicklung. Diese darf hier wohl an Hand von Beispielen näher verfolgt werden.

Man kann wohl nur für die Blütezeit des Spitzenbildes, vielleicht um die Mitte des 18. Jahrhunderts, eine genauere Ähnlichkeit mit Spitzen gleicher Zeit feststellen oder annehmen, daß man auf eine Nachahmung der zarten Muster auf einem Tüllgrunde ausging. Man kann dabei an eine Tüllspitze aus Frankreich denken. Der Beginn des Spitzenbildes mit wenigen oft derben, geometrisch-symmetrischen Formen erinnert mehr an etwas Gezeichnetes oder Gebautes, vielleicht noch an genähte und aufgesetzte Posamentier- und Applikationsarbeiten, wie sie auf Antependien der frühen Zeit vorkommen. Wie bei diesen sind zwischen wenig verzweigten, blattarmen Stengeln oft kleine Tier- und Menschenfiguren verstreut, wobei auch an ähnliche Muster der gleichzeitigen nordischen Beiderwandstoffe erinnert werden soll. Die kleinen Figuren waren im Umrißschnitt wiedergegeben und mit kräftiger Technik bemalt, so daß sie das oft starre und grobe Gezweig und Rankenwerk gut beleben. Ebenso sind es natürlich bei unseren Spitzenbildern kleine Vögel, Blumen oder beispielsweise die Marterwerkzeuge beim Kruzifixus,

KRUZIFIXUS

mit deutschem Spruch. Über dem Kreuz sieben Blumen als Symbol der sieben letzten Worte Christi am Kreuze, zur Seite die beiden schwebenden Engel, die lebhaft an ihre spätgotischen holzgeschnitzten Vorgänger erinnern. Im Rankenwerk des Rahmens sind die Passionswerkzeuge verstreut. Der äußere Rand etwas beschnitten. Um 1700

DIE HL. MAGDALENA

im Blumen- und Strahlenkranz. Sehr zierlicher Rankenschnitt mit eingestreuten Vögeln und Kreuzigungsgruppe. Die Umrahmung des Bildmedaillons ist in den folgenden Blättern ziemlich ähnlich. Mitte 18. Jahrhundert

die mit feiner Schnittechnik umrissen sind und alle eine symbolische Bedeutung haben (Abb. S. 103). Hieher gehört auch das beliebte Motiv vom Pelikan, der seine Jungen füttert, das alte Symbol christlicher Liebe. Ebenso häufig ist der österreichische Doppeladler in dieser Umrißtechnik, er trägt dann auf der Brust als Medaillon die betreffende Heiligendarstellung, was wieder eine in Österreich beliebte Symbolik ergibt: der wechselseitige Schutz zwischen Kirche und Reich (Abb. S. 107). Charakteristisch für das frühe 18. Jahrhundert ist auch die Umfassung eines gemalten Mittelfeldes durch einen vom Schnitt wenig berührten architektonischen Barockrahmen, der oft an einen Altaraufbau erinnert (Abb. S. 105). Von diesem wird dann die Mitteldarstellung wie ein Altarbild gehalten, dabei herrscht in dem ganzen Bild noch die symmetrische und farbig derbe Behandlung vor. Schwarz und Gold stehen dieser Zeit wohl an.

Die Entwicklung geht immer mehr nach den wirklichen Spitzenmustern hin; gleichzeitig erfahren die früher mehr schematischen und groben Ranken eine immer feinere Verästelung und lösen sich zuletzt in ein gleichmäßig dichtes, feines Gewebe auf, das dem Eindruck eines zarten Tüllhintergrundes nahekommt. Gerade Österreich, das in dieser Hinsicht durch eine besonders feine Technik berühmt ist, hat in diesen Blättern Erstaunliches geleistet. Hier kann man an den guten Stücken direkt die Spitzen der Zeit und damit eine Datierung finden. Wie schwer diese sonst fällt, geht schon daraus hervor, daß die Pergamentbilder nie vom Maler bezeichnet sind und daher eine Zuweisung an örtlich oder zeitlich bestimmte Autoren unmöglich ist. Es hängt das wohl mit

der gewerbsmäßigen Herstellung der Bildchen zusammen, zugleich auch mit der in den Klöstern geübten Entpersönlichung und daß diese bescheidene Zeit in den kleinen, wenn auch mühselig hergestellten Blättern keine Kunstwerke sah. Dazu kommt noch, daß die mehr kleinbürgerlichen Erzeugnisse der ländlichen Klöster an dem alten Stile wie in aller Kleinkunst zähe festhielten, so daß diese an und für sich primitiveren Bildchen leicht zu einer früheren Datierung verlocken. Man bezeichnet diese etwas plumperen Epigonen gerne, wenn auch nicht ganz richtig, als »Bauernbilder«, wird ihnen aber doch in vielen Fällen einen eigenen farbigen Reiz nicht absprechen dürfen. Die um die Mitte des 18. Jahrhunderts erfolgte Auflösung der früher noch vegetabilischen Äste bringt also auf dem gewöhnlich rautenförmigen Tüll spielerisch hingestreute unsymmetrische Ranken, die ein unregelmäßig begrenztes Mittelfeld umschlingen, und darunter ein gewundenes Schriftband mit der Bezeichnung der Darstellung (Abb. S. 109). Das früher beliebte kräftige Muschelwerk wird von farbigen Blumenranken verdrängt. Diese unendlich zierlichen Blätter erreichen oft bedeutende Größe und stellen den Höhepunkt der Künstlichkeit dieser spätbarocken und Rokokoepoche dar.

Weitere allgemein zeitliche Feststellungen ergeben sich durch die Betrachtung des Bildrandes. Dieser erscheint im frühen 18. Jahrhundert immer geradlinig — die Bilder besitzen ja gewöhnlich Hochrechteckformat — und umschließt in mehr oder minder breitem Rahmen das durchbrochene Bildrechteck. Die genauere Beobachtung der Verbindung des geschnittenen Mittelfeldes mit dem Blattrande gibt die Möglichkeit einer zeitlichen Einordnung. Später wird zuerst die gerade Umrahmung des geschnittenen Teiles in Schwingungen aufgelöst; diese werden immer bewegter und verlieren alle Symmetrie, bis in der Rokokozeit überhaupt die Umrahmung durch ein zierliches Rankenwerk ersetzt wird. Am Ende der Entwicklung steht das eigentliche Spitzenbild, in dem die Schnittarbeit das ganze Bild ohne Umrandung zu einer Spitze gestaltet. Hier wird durch unerhörte Künstlichkeit der Eindruck einer Textilie fast erreicht (Abb. S. 107, 109). Dabei wird der Rand gezackt oder das Bild ahmt ein Herz oder Osterei nach.

Auch über die Wandlung der Motive im einzelnen wären interessante Beobachtungen zu machen. So liegt zwischen dem Mittelfeld und dem Spruchband häufig ein vielfältig in sich verschlungener Achter, wie er aus den Urkunden des 17. Jahrhunderts als Schnörkel allbekannt ist (Abb. S. 106). Oder es wächst aus dem Boden ein stark verzweigtes dorniges Rankenwerk empor und umhüllt das gemalte Mittelstück; damit kommen wir zur Form der sogenannten Blumenbilder, die durch die Anordnung der meist gröberen Ranken oder den Aufbau der Umrahmung die Bildminiatur als Blume erscheinen lassen. Das Bildoval selbst ist auf den früheren Bildern oft von einem Strahlen- oder Sternchenkranz oder einem Blumengewinde umgeben (Abb. S. 103). Später liegt dann das Medaillon ebenso wie das nunmehr ausgefranste Schriftband frei auf dem Untergrund. Es ließe sich über solche Einzelheiten noch viel sagen; Einzelnes ist in den Anmerkungen untergebracht; manches wird sich dem Beschauer der Bilder, die der Sammlung des Verfassers entnommen sind, von selbst ergeben.

Das 19. Jahrhundert bedeutet den Verfall dieser reichen Blüte dieses frommen Kunstgewerbes. Während auf der einen Seite in ländlichen Klöstern immer noch die alte Schnittechnik schematisch und nachlässig gepflegt wird, kommt namentlich auf Papier die Konkurrenz des maschinell gestanzten Bildes auf, das von dem Wunsch ausgeht, die alten Spitzenbilder zu kopieren; den Übergang hierzu bilden die im Anfang des 19. Jahrhunderts häufigen Versuche, die alten Schnittbilder in Papier zu wiederholen; doch widerstrebte das Papier dem Schnittverfahren, erwies sich dagegen für die einfachen Nadelstichbilder sehr geeignet. Die maschinell perforierten Blätter ergeben zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach den bewährten alten Vorbildern noch erfreuliche und saubere Arbeiten, zumal die Blätter gut gedruckte Stiche mit Handkolorierung in der Mitte aufweisen. Auch den ersten Anfängen des Stahlstiches in einer zierlich gestanzten Papierumrahmung läßt sich noch ein guter Geschmack zusprechen. Doch sind dies alles Nachahmungen einer vergangenen Blütezeit; seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist das in so breitem Maße im Volke verwurzelte Andachtsbild meist mit dem Urteil Schund zu versehen und es ist bedauerlich, daß bis heute die Versuche einer Hebung noch nicht zur allgemeinen Besserung geführt haben. Die alte Kultur eines inhaltsreichen und beziehungsvollen Andachtsbildes, das schon durch seine kunstreiche Herstellung und sein Material einen Wert besaß, ist heute meistens durch süßliche, farben- und im Gegenstand überladene Nach-

DER HL. NIKOLAUS VON TOLENTINO

mit dem Kruzifix in der Hand und der ihm in den Wolken erscheinenden Jungfrau Maria. Im Ordenskleid der Augustiner. Die Heiligendarstellung wird als Altarbild von einem geschnittenen Altarunterbau getragen, bei dem verschiedene Schnittechniken und einfache Nadelstiche zur Anwendung kommen. Anfang 18. Jahrhundert. (Größe 25/16 cm)

DIE HL. SCHOLASTIKA

Die auf dem Rautengrund verstreuten Ranken werden bewegter. Das Gegenstück des hl. Benedikt ganz ähnlich in der gleichen Sammlung.)
Österreich, um 1760

DER HL. JOSEPH IM STRAHLENKRANZ
Die Umrandung ist mit kräftigen Farben bemalt: »Regenbogenbildchen«. Auf die liegende 8 ist als häufiges Ornamentmotiv zu verweisen. Rückseitig handschriftlicher Vermerk von »A. Pruckmayr, Das geb ich gar nicht her«. Bayerisch, 2. Hälfte 18. Jahrhundert

MARIA ZELL UND DAS SCHATZKAMMERBILD
(ebendort). Sehr feiner teils figuraler Schnitt (Flucht nach Ägypten). Rückseitig lateinische Widmung aus dem 18. Jahrhundert. 1. Hälfte 18. Jahrhundert

ahmungen altitalienischer Vorbilder oder durch zum Teil geschmacklose neue Entwürfe in falsch verstandener Romantik mit Farbendruck und Gold- oder Silberhöhung verdrängt. Es ist das um so trauriger, als heute noch wie früher im katholischen Volke die Freude und Achtung dieser Heiligenbilder fortlebt.

Zum Schluß soll noch auf die Herstellung der Pergamentbilder eingegangen werden, so gut wir diese nach den heute vorliegenden Erzeugnissen beurteilen können; leider ist uns darüber fast nichts überliefert. Die alten voll bemalten Blätter zeichnen sich meist durch einen starken Auftrag kräftiger Farben auf dem vorher durch Bimsstein gut geglätteten Pergament aus. Die Beschriftung wurde gern in Gold durchgeführt, wobei das aus den Handschriften beliebte Polieren des Goldes auch öfter auf den Pergamentbildchen vorkommt. Die Spitzenbilder sind alle aus freier Hand mit einem kleinen Federmesser geschnitten. Es ist interessant, daß man nie eine Vorzeichnung findet; sicher wurden jedoch beliebte Muster öfter wiederholt. Das Schneiden wurde auf einer Bleiplatte geübt, auf welcher die Pergamentblätter mit vier Nadeln in den Ecken festgehalten wurden. Diese vier Nadelstiche sind oft noch zu finden, wurden allerdings bei besseren Blättern gern durch Sternchen oder frei aus dem Bildinnern herausragende Ranken verdeckt. Dem Verfasser ist es gelungen, mehrere Paare von gleichzeitig handgeschnittenen Bildern aufzufinden: da die vier Nadelstiche in den Ecken und alle Details des Schnittes völlig übereinstimmen, ist anzunehmen, daß gelegentlich zwei bis drei Blätter übereinander in einem Schnittgang gefertigt wurden. Das unten liegende zweite Spitzenbild zeigt dann ein dichteres Gewebe und das Rankenwerk weniger zart. Vornehmlich wurde dieses Verfahren für Gegenstücke verwendet, z. B. bei der hl. Scholastika (Abb. S. 105)

DREIEINIGKEITSBILD VOM SONNTAGBERG
in Verbindung mit dem hl. Ambrosius. Der Doppeladler wieder als Symbol des Schutzes zwischen Kirche und Reich. Ambrosius als Kirchenlehrer mit einem Buch und Bienenkorb, weil sich ihm als Kind ein Schwarm Bienen auf den Mund gesetzt hat, ohne ihn zu verletzen (Beredsamkeit)

DREIEINIGKEITSBILD VOM SONNTAGBERG
Feinster Spitzenschnitt mit zahlreichen ornamentalen Motiven. Österreich, 2. Hälfte 18. Jahrhundert

und hl. Benedikt oder dem Guten Hirt und der Hirtin in der gleichen Sammlung. Neben der Technik des Ausschneidens, bei der also kleine Teile des Pergaments abfielen, wurde das Messer auch zu kurzen geraden Schnitten und Punktierungen verwendet, so zum Beispiel bei den im Gewebe verstreuten Blumen (Abb. S. 109) oder bei dem Gefieder des Doppeladlers (Abb. S. 107). Daß man in späterer Zeit auch Punziermesser für gleichmäßige, rundliche Lochungen benützt hat, ist wahrscheinlich. Auch die zahlreichen nebeneinander gesetzten Nadelstiche geben in späterer Zeit einen dem geschnittenen Bild ähnlichen Eindruck; das Nadelstichbild hat ja bis weit in das 19. Jahrhundert auf Papier fortgelebt.

Wie schon oben gesagt, bestehen über die Verfertiger unserer kunstreichen Bildchen keinerlei Signaturen und Angaben. Aus dem Ganzen geht aber hervor, daß überwiegend die Klöster und für die Spitzenbilder offenbar hauptsächlich die Frauenklöster der Sitz dieser so mühseligen und geduldreichen Technik waren. Es liegt ja nach Spamer[1]) nahe, diese kleinen Arbeiten »dem spielerisch fraulich-erbaulichen Geiste zuzuschreiben«. So ist auch durch mündliche Überlieferung erwiesen, daß in Nonnenklöstern im 19. Jahrhundert noch Bilder ähnlicher Art zu Geschenkzwecken hergestellt wurden. Dabei ist fast allgemein zutreffend, daß gerade die so vorzüglichen Spitzenbilder eine schwächliche Malerei aufweisen, während die voll ausgemalten Pergamentbilder öfter eine sehr gute Malerei zeigen. Diese sind wahrscheinlich von Klosterbrüdern oder berufsmäßigen Malern im Auftrag der Klöster oder Wallfahrtsorte gefertigt worden. Wie kunstvoll

[1]) Adolf Spamer, »Das kleine Andachtsbild«. Zs. »Bayer. Heimatschutz«, Bd. 21. Das 1930 bei Bruckmann erschienene umfassende Werk lag bei der Niederschrift dieses Artikels noch nicht vor.

sich die Tätigkeit von Klosterbrüdern auf diesem Boden auswirkte, zeigen einzelne pergamentgemalte große Blätter des 17. und 18. Jahrhunderts, die vom Konvent dem Prior oder Abte zu besonders feierlichen Gelegenheiten gewidmet wurden (Abb. S. 99). Diese Malereien waren, wie es leicht durch Beispiele der vorliegenden Sammlung zu erweisen ist, freie Schöpfungen, wenn auch nach guten Vorbildern; ausgesprochene Duplikate oder Kopien sind in der Handmalerei kaum nachzuweisen. Während Kupferstiche zum größten Teil als Massenerzeugnisse anzusprechen sind, scheinen die handgemalten Pergamentbilder und namentlich die Spitzenbilder mehr für seltenere Geschenke berechnet zu sein. Sie besaßen meist das Klein-Oktavformat (ca. 14×9 cm); große gemalte Blätter waren ausgesprochene Gelegenheits- oder Luxusgeschenke, die schon in ihrer Zeit hoch bewertet wurden.

So liegt über den kleinen Kunstwerken mit so viel persönlichem Reiz jenes Geheimnisvolle, Unpersönliche ihrer Schöpfer, die aus wahrer religiöser Andacht und Hingabe an das Werk sich selbst zu nennen nie für nötig befunden haben.

DIE ORIGINALE ZU FÜHRICHS PRAGER KREUZWEG

Von OTTO KLETZL, Prag

Joseph Führich hat dreimal in seinem Leben die vollständige Folge von vierzehn Leidensstationen Christi, die unter dem Namen Kreuzweg bekannt sind, gezeichnet. Das kritische Verzeichnis der Werke des Künstlers, welches sein Schwiegersohn herausgegeben hat[1]), enthält die genaueren Angaben unter den Nummern 9, 361 und 507. Die erste Kreuzwegfolge entstand schon 1815. Vater und Sohn arbeiteten hier noch zusammen.

Die zweite Folge entstand im Sommer 1834. Diesmal handelte es sich um einen Kreuzweg im Freien. Die einzelnen Kapellen säumten schon den Weg, der von der Kleinseite Prags zu der Wallfahrtskirche auf dem Laurenziberg führt. Auf durch Nischen geschützte Wandtafeln die Szenen zu malen, wurde hier verlangt. Joseph Führich hat jedoch nur die Entwürfe zu diesen Bildern vollendet, da er im Frühling des gleichen Jahres, vor allem durch die Gunst des Fürsten Metternich, die Stelle eines zweiten Kustos an der Gräfl. Lambergschen Gemäldegalerie in Wien erhalten hatte. Führich hat sicher noch selbst die Herstellung des großen Stichwerkes überwachen wollen, bevor er Prag und Böhmen als dauernder Bewohner für immer verließ. Darauf deutet schon der Umstand, daß die Stiche zur 7., 10., 13. und 14. Station auch mit »Führich« bezeichnet sind. Dieses Stichwerk in Folio erschien in Prag dann bereits 1836 unter dem Titel »Die 14 Stationen der Kreuzwegkapellen auf dem S. Laurenzberge zu Prag. In Kupfer gestochen nach Kompositionen des Wiener k. k. akademischen Galeriekustos Joseph Führich von Wendelin Želisko, Joseph Skala und Joseph Battmann (30,5×20,5)[2]). 1840 ließ Želisko eine kleinere Ausgabe in Stahlstich folgen (11,7×7,7). Beide Werke wurden später von G. J. Manz in Verlag genommen. Ihr Ertrag ward zur Begründung eines Unterhaltungsfondes eben dieser Kapellen bestimmt. Zur Ausführung wurden dann auf Wunsch Führichs und seines inzwischen zum Akademiedirektor ernannten Freundes Kadlik die Münchner Maler Johann Baptist Müller und Gustav Holzmaier berufen. Der Standort der Originalzeichnungen zum Prager Kreuzweg aber ist unbekannt, meldet das Verzeichnis Wörndles. Die Fresken auf dem Laurenziberg sind unterdessen mehrfach übermalt worden und heute vom Wetter schon bis zur Unkenntlichkeit zerstört.

Der dritte, der »Wiener« Kreuzweg entstand in den Jahren 1844—46 als Fresko in der Johanneskirche auf der Jägerzeile (der jetzigen Praterstraße). In ihren beiden, ungemein dunklen Seitenschiffen hat sie der Künstler mit Hilfe seines Schülers Adam Vogler auch selbst ausgeführt. Von Alois Petrak gestochen, erschien eine Ausgabe dieses Kreuzweges mit erklärendem Text in drei Sprachen von Reischl bei Manz-Regensburg schon 1856 in zweiter Auflage. Sowohl die Oktav- als auch die Folioausgabe der Stiche ist seither oft neu gedruckt worden. (Jetzt im Verlag B. Kühlen-München-Gladbach.)

---

[1]) H. v. Wörndle, Joseph Führichs Werke. Nebst dokumentarischen Beiträgen und Bibliographie. Wien 1914. — [2]) Ein vollständiges und schön erhaltenes Stück der schon recht seltenen Ausgabe kam bei der 20. Auktion des Antiquariates Zink in Prag zutage. Im Katalog ist fälschlich von Lithographien die Rede.

DER HL. FRANZISKUS SERAPH
Höhepunkt des Spitzenbildes, völlig zerfasertes Schriftband. Verwendung aller Schnittechniken. Österreich, um 1770. (Größe 29/21 cm)

DER GUTE HIRT
In Rokoko-Schäfertracht. Österreich, um 1780. (Größe 18/13 cm)

Pausen nach diesen Fresken befinden sich im Depot des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, die Erstentwürfe im Besitz der Familie. Eine Reihe einzelner Entwürfe und Varianten führt außerdem noch das Werkverzeichnis Wörndles an.

Im vergangenen Sommer fand ich die als verschollen geltenden Originalzeichnungen zum Prager Kreuzweg im Nachlaß von Prof. Dr. Vinzenz Luksch in Leitmeritz; genauer gesagt, zwölf von den vierzehn Zeichnungen. Schon ihre Herkunft deutet auf Führich. Bis 1904 waren diese zwölf Zeichnungen nämlich im Besitz des Domdechanten Seifert in Leitmeritz; im gleichen Jahre gingen sie in den Besitz von Luksch über, der so wie Seifert dem Domkapitel angehört hat. Seifert stammte aus der Familie Führichs und besaß auch noch andere Andenken an den Künstler. Da die Zeichnungen Führichs infolge der noch aufliegenden Stichausgaben nicht weiter verwertet werden konnten und zudem ihren Dienst als Vorlagen für die Freskomaler getan hatten, konnten sie durch das auftraggebende Amt leicht in die Hände der sammelnden Nachfahren des Künstlers gelangen[1]).

Die zwölf Zeichnungen haben einheitliches Format (31,5 x 120,5, oben ausgerundet) und illustrieren die erste bis einschließlich zwölfte Station des Kreuzweges. Die ersten neun sind mit Wasserfarben leicht getönt, die letzten drei nur mit Sepia modelliert. Darauf, daß sie als Vorlagen dienten, deutet mehreres. Sie sind sämtlich nicht signiert, mit einer von des Künstlers Hand als viel ungeübter leicht zu unterscheidenden Schrift erklärend bezeichnet und sämtlich quadriert. Letzteres würde auch auf die Vorlage für den Stecher deuten. Die Farben jedoch, einzelne Kaseïnfarbflecken auf den sonst wohl erhaltenen Blättern und der Umstand, daß auch die Sepiazeichnungen rückwärts Farbverteilungsangaben für die (durchscheinenden) Figuren enthalten, verraten uns, daß wir es hier mit den Vorlagen für die Freskomaler zu tun haben. Schon damit sind sie als die künstlerisch allein wichtigen Originale für den Prager Kreuzweg wahrscheinlich gemacht. Wird auch die stilistische Zuweisung an diese Folge möglich sein, so brauchen wir auch an den einfachsten Beweis, den Vergleich mit den bekannt gebliebenen Kupferstichen, nur mehr zu erinnern. Joseph Führich hat, wenn wir von den sechs transparenten Passionsbildern des Jahres 1835 absehen (in Innsbrucker Privatbesitz), die nur einen Teil auch des Kreuzweggedankens enthalten, nur die Entwürfe zum Prager und Wiener Kreuzweg selbst geschaffen, die zum Schönwalder noch unter Leitung und Mithilfe seines Vaters. Diese durchgezeichneten Entwürfe sind, wie das bei Führich und den Nazarenern überhaupt die Regel ist, das künstlerisch Wichtigste. An der Ausführung des Prager Kreuzweges war Führich überhaupt nicht, an der des Schönwalder und Wiener Kreuzweges nur teilweise tätig. Alles, was da sonst als Führich-Kreuzweg bezeichnet wird, ist eine Kopie oder eine Rahmung von Blättern nach der Prager und Wiener Folge aus den genannten Stichwerken[2]).

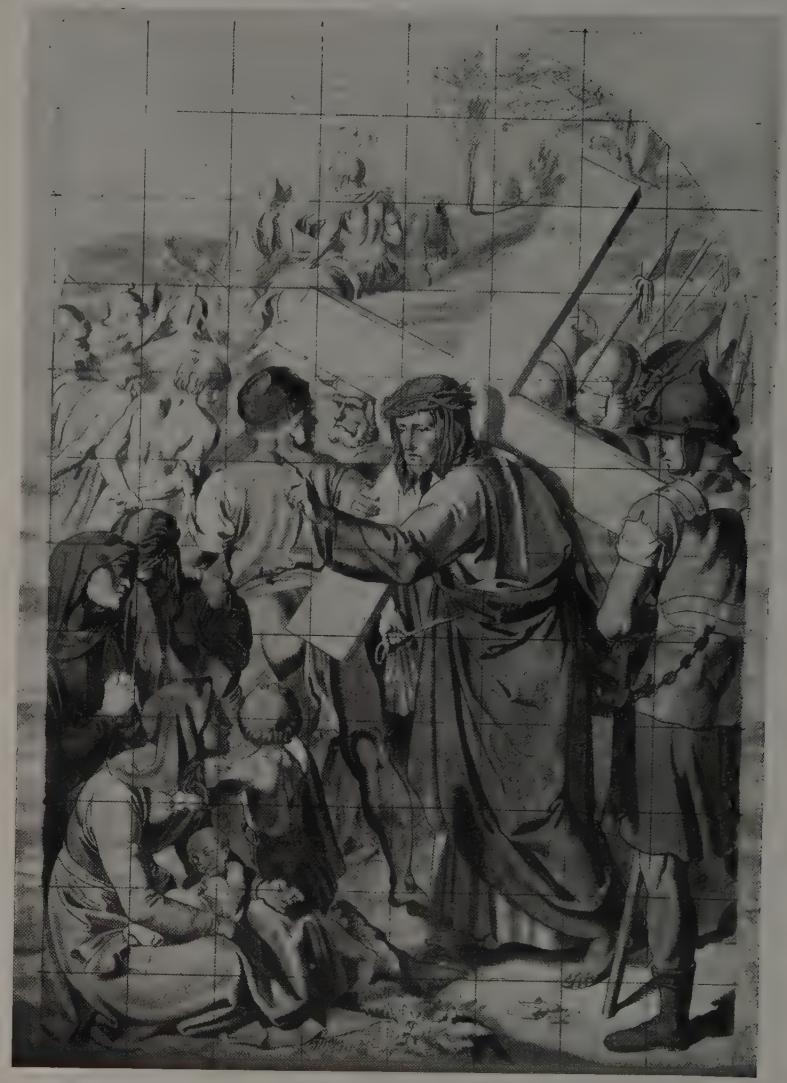
Daß wir von Joseph Führich demnach drei vollständige Kreuzweg-Folgen kennen, ist aber nicht nur in der besonderen Frömmigkeit des Künstlers begründet. Der Kreuzweg, die via dolorosa der Barocke, ist in der ausgebildeten Form von vierzehn Stationen, in der wir ihn kennen, eine verhältnismäßig junge Kultform der katholischen Kirche[3]). Der aus zehn Stationen bestehende Passionswallfahrtsweg ist dem Kreuzweg nahe verwandt und hat sich etwas früher eingebürgert. Es ist sehr bezeichnend, daß die Nazarener dann dem an eigentlich dramatischen Szenen ärmeren Kreuzweg den Vorzug gegeben haben.

Man war sich lange im Zweifel, ob Christus bei der Kreuzschleppung noch die Dornenkrone getragen habe oder nicht. Führich hat sich so wie die meisten Nazarener für die erstere Auffassung entschieden. Daß die Nazarener in eine Zeit noch rasch ansteigender Beliebtheit des Kreuzwegkultes hineingeboren wurden, hat ihrem ohnehin der religiösen Kunst zugewandten Sinn ein weites Betätigungsfeld aufgetan. Waren eigentlich nur Stationskreuze zu Einrichtung des Kreuzweges nötig, so hat man doch je länger je

---

[1]) Burggraf Chotek verfügte am 30. Juli 1834: ».... daß dem Historienmaler Joseph Führich das allerdings billige Honorar von 140 fl. C. M. für die gelieferten 14 Kompositionen zu den Standgemälden auf dem Laurentiberg herzustellenden neuen Kreutzwegkapellen vorschußweise aus den Stadtrenten erfolgen werde .... Was die malerische Ausführung dieser Kompositionen anbelangt, so wollen der Herr Bürgermeister den Joseph Führich hierüber umständlich vernehmen .... ob und unter welchen Modalitäten es thunlich sey, die zurückbehaltenen Kompositionen in Kupfer stechen zu lassen .....« — [2]) So ist zum Beispiel die Zuweisung des Kreuzweges der Pfarrkirche von Tochowitz an Führich unrichtig. Mitt. d. Zentralkomm. f. Denkmalpfl. 1902, S. 116. — [3]) Barbier de Montault, Iconographie du Chemin de la Croix. Bei Didron, Annales Archéolog. Tom, 20/5, und Paul W. v. Keppler, Die 14 Stationen des heiligen Kreuzweges. Freiburg i. Br. 1904.

JOSEPH FÜHRICH: PRAGER KREUZWEG, VI. STATION
»Veronika reicht Christus das Schweißtuch«



JOSEPH FÜHRICH: PRAGER KREUZWEG, VIII. STATION
»Jesus spricht zu den weinenden Frauen von Jerusalem«

weniger auf den Bilderschmuck verzichten wollen. Von jedem bedeutenden Nazarener, von Overbeck, Schwind, Steinle, Schraudolph angefangen bis herauf zu den Beuroner Benediktinern besitzen wir daher einen oder auch mehrere Kreuzwegfolgen. Die Neigung zu gemeinschaftlichem Arbeiten an einem größeren Werk, die schon dem Kernkreis der Nazarener eigentümlich gewesen ist, hat das Entstehen künstlerisch wertvoller Kreuzwege zweifellos gefördert. Gerade in letzter Zeit ist darauf hingewiesen worden, daß zu den ersten Werken der Gemeinschaft von San Isidoro auch schon der Kreuzweg in S. Andrea delle Fratte gehört hat[1]).

Ein Heer von Handwerkern sehen wir bemüht, der bis in unsere Tage noch steigenden Nachfrage nach Kreuzwegen, besonders der Pfarrkirchen zu genügen; die durch die Stichausgaben als Vorlagen so leicht zu erlangenden Werke der führenden Künstler haben so, oft mehr schlecht als recht kopiert, eine außerordentliche Verbreitung erlangt. So hat in den Sudetenländern Anton Berger aus Neutitschein, der Begründer einer Malerfamilie mit gutem Namen, in der Zeit von 1828 bis 54 nicht weniger als 136 Kreuzwegfolgen für seine engere Heimat hergestellt und der Brünner Maler Stiasny bis in die sechziger Jahre hinein nicht viel weniger. Wir haben angesichts dieser und vieler anderer Erzeugnisse wohl Grund zu klagen, wenn wir uns von den Kopien zu den Vorbildern zurückdenken, die selbst ja auch wieder nur Stiche nach den Originalzeichnungen gewesen sind. Wir sollten aber bedenken, daß ein Hauch des edlen Geistes, der diese Originale beherrscht, doch auch in der einfältigsten Kopie lebendig geblieben ist; daß hier also im Grunde der gleiche Vorgang sich vollzog, der von großen Werken des Mittelalters bis zu jenem Einblattholzschnitt verläuft, den der Bauer um wenige Pfennige vom Markte heimtragen konnte.

Die große Bedeutung Führichs auch für die Volkskunst nachzuweisen, wird einmal nicht den schlechtesten Ruhmestitel abgeben für die schlichte Größe seiner Kunst. Rudolf Müller, der deutschböhmischen Künstlern nach 1800 aufschlußreiche, wenn auch nicht genügend kritische Erinnerungen widmete, hat ganz recht, wenn er sagt: »Die Stiche des Wiener und des Prager Kreuzweges dürften wohl die meist verbreitetsten Führichiana sein. Wohin ich noch kreuz und quer auf meinen Reisen in Süd, Ost, Nord und West der Monarchie gekommen, allenthalben fanden sich in Kirchen, Kreuzgängen und den mannigfach in Waldgrotten errichteten Kreuzwegen, seien es die Stiche, seien es mehr, minder gut gemalte Kopien derselben[2]).« Daß nicht nur dieser österreichische Nazarener dadurch auch, ganz im Sinne seiner künstlerischen Lebensarbeit, die Frömmigkeit seiner Zeit und, wie die Tätigkeit etwa der Reichenauer Devotionalienwerkstätten beweist, auch noch die eines kommenden Jahrhunderts durch eine außerordentliche Verbreitung von Grundideen seiner edlen Kunst günstig zu beeinflussen vermochte, wer möchte das bezweifeln?

Die Nachhaltigkeit und der Umfang aber des Wirkens, den wir bei den Kreuzwegen Führichs beobachten können, hat kein Werk der anderen Nazarener erreicht. Die besondere Wirkung Führichs gerade auch auf schlichtes Volk, die bei seinen Kreuzwegen so deutlich zutage tritt, ist in dem glücklichen Zusammentreffen zweier Umstände begründet: In des Künstlers besonderer Begabung für legendenhaft-einfache Erzählung religiöser Geschehnisse, die auch dem Kreuzweggedanken innerlich nahestehende Folgen wie den »Bethlehemitischen Weg« und »Er ist auferstanden« hervorbrachte und zu großer Wirkung verhalf, und in der nahen Verwandtschaft seines Wesens mit österreichischer, mit süddeutscher Art überhaupt. Führich stammt eben aus jener südwestlichen Randlandschaft des schlesischen Stammesgebietes, auf die das Österreichertum durch alle Kraft der Gegenreformation hat wirken können. So wurde hier das Geltungsgebiet eines Bekenntnisses auch zur natürlichen Grundlage für den Wirkungsbereich der Kunst. Es ist diese besondere Wirkung Führichs um so mehr zu beachten, weil er einmal doch auch zu gedankenbeschwert sich gab, als daß wir seine nur als Stimmungsträger eingeführten Menschen und Landschaften naiv nennen könnten und zum andern deshalb, weil er starke Farben, wie sie der primitivere Mensch nun einmal liebt, gar nicht zu

[1]) A. Neumeyer, Beiträge zur Kunst der Nazarener in Rom. Repertorium f. Kunstwiss., 50. Bd., S. 64, 1929. Der schwächere Johann Veit hat sich dabei viel mehr an Dürer angeschlossen, als das bei Führich jemals der Fall gewesen ist. — [2]) Künstler der Neuzeit Böhmens, 7. Kap. Mitt. d. Ver. f. Geschichte d. Deutschen i. B., 16. Jhg., S. 197. Nach dem Wiener Kreuzweg sind außerdem durch Imhof Reliefs hergestellt worden.

geben vermochte. Er wirkte also auch hier allein mit der schönen Durchseeltheit seiner Linienkunst.

Der Schönwalder Kreuzweg hat nicht als Kunstwerk an sich, sondern lediglich als Zeugnis für die vom Hochbarock her kommende Entwicklung des späteren Nazareners für uns Interesse. Schon die Zusammenarbeit von Vater und Sohn kennzeichnet auch an diesem Frühwerk die unmittelbare Stärke, mit der die üppige Großartigkeit eines ganz ausgereiften und im Lande draußen etwas verwilderten Barocks auf den früh selbständig werdenden Knaben zu wirken vermochte.

In seinen ersten Zeichnungen, zum Beispiel jenen, die im Nordböhmischen Gewerbemuseum von Reichenberg aufbewahrt werden[1]), spiegelt sich die beherrschende Stellung des späten Barocks deutlich genug wider. (Der derbe Landgeschmack hat Rokokoformen nur sehr verballhornt übernommen.) Wichtiger ist aber für uns die Beobachtung, daß auch noch an der, von dem Klassizisten Bergler geleiteten Prager Akademie die barocken Einflüsse der wichtigsten Jugendjahre lebendig bleiben. Man lege nun einmal ein Blatt wie die »Steinigung des Stephanus« (Tafelband zu Dreger Nr. 2) neben die Stiche Berglers, welche Führich damals schon ein Jahr hindurch erklärtes Vorbild sein sollten. Führichs Gestalten bleiben kraftstrotzend und in der Gesamtgruppe so energisch von innen heraus bewegt, daß die Fremdheit gegenüber den Kunstidealen des Klassizismus, die auch an der Kunstschule in Wien bald zum dramatischen Abgang Führichs Anlaß gaben, offen zutage tritt.

So hat sich also die Geburt des Künstlers im Geiste der Romantik und des Nazarenertums, die vom Sommer 1820 an, als Führich in Dresden Overbecks Karton zu »Olind und Sophronia« sah, so rasch fortschritt, weil bereits im folgenden Jahr auch das Erlebnis der Zeichenkunst des späten Dürers den sehend Gewordenen auf das stärkste bewegte, aus der reinen Gegensatzform des Hochbarocks vollzogen. »Der ruhige Geist, die ruhige effektlose Würde dieser (Overbecks) Konzeption drangen tief in mein Inneres. Was ich von Cornelius gesehen (die Zeichnungen zum ‚Faust') floß mit dieser anderen Eigentümlichkeit in mir zu einem Ganzen zusammen . . . . .«, so bekannte Führich in seinen Erinnerungen selbst. Die städtische und internationale, aus einer Fin-de-Siècle-Stimmung des Intellektualismus geborene Kunstsprache des Klassizismus blieb dem Landkind Führich ganz fremd; mit Mengs und Füger, den Göttern seines Akademielehrers Bergler, wußte er nichts anzufangen. Seine Gestalten blieben im Vergleich zu deren eleganten Manieren stets derb und bieder. Daß Führich gar schon von seinem Vater in der Weise des Zopfstils erzogen worden wäre, wie man von sonst guten Interpreten seiner Kunst hören kann, ist daher gar nicht richtig.

Wir glauben einen Blick in das geheimnisvolle Entstehen eines neuen Stiles selbst zu tun, wenn wir nach dem »Zufall« der tiefen Einwirkung von Overbeck, Cornelius und Dürer in der kürzesten Zeit den reinen, ruhigen und wohl geschwungenen Linienstil der nazarenischen Zeichnung aus der üppig bewegten Malerei des Barocks hervortreten sehen, von der auch keine Spur mehr zurückbleibt. Nur aus einer weitgehenden inneren Vorgeformtheit und Verwandtschaft zur Generationsgruppe der Nazarener ist dieser ganz plötzliche Umschwung sowohl, als auch die nun folgende Entwicklung einer ganz geradlinigen und strengen Folgerichtigkeit zu erklären. Führich bleibt aber auch im Kreise dieser ihm Wesensverwandten das Landkind und der Österreicher — glücklich stellt er sich darum auch in der Geschlossenheit dieser Gruppe als ein Eigener dar. Neben Richter und Schwind hat er die strenge Großartigkeit der ersten Nazarener zu einer milderen, heiteren Romantik verklärt.

Der Prager Kreuzweg, den wir nun auch im Original kennenlernen, zeigt den Künstler schon in vollem Besitz dieses seines eigenen Stiles. Das Erlebnis der Romantik und Dürers hatte ihm den in Prag herrschenden Zopf rasch verleidet. In Wien gar war die »gotische Sekte« bald stark genug, um mit der Gründung des Lukasbundes eine erste Sezession Österreichs, diesmal gegen den ebenso unfrommen wie internationalen Klassizismus zu vollziehen. Das neue Deutschland ward, wie es Einer damals in schöner Wendung aussprach, in Bethlehem aus der Krippe gehoben. Von Italien brachte Führich seiner Kunst ein neues Raumgefühl zu, die Fähigkeit auch, große Gruppen noch ganz

[1]) Zum Teil veröffentlicht in »Joseph Ritter v. Führichs Original-Compositionen . . . . .«, Reichenberg o. J. (1878). Sie umfassen großenteils die Zeit bis 1819, also bis zum Beginn des regelmäßigen Akademiestudiums.

im Sinne von Friedrich Schlegels Forderungen an die Nazarener in wenige, stille Figuren von reinen Verhältnissen aufzulösen. Die kindlich gutmütige Einfalt und Beschränktheit, die Schlegel in seinen »Gemäldegesprächen . . . .« von 1803 begeistert für den ursprünglichen Charakter des Menschen überhaupt halten durfte, waren ihm dabei durchaus erhalten geblieben. Es bezeichnen daher die Blätter zum Prager Kreuzweg, die zugleich auch eine Abschiedsgabe sind, welche ein Ausziehender noch seinem Heimatlande reichte, jenen schönen Augenblick in der Entwicklung des Künstlers, in dem sich der beste Teil des Überschwanges der Jugendjahre noch lebendig genug zeigt, um die großen Eindrücke, die schon formend in sein Dasein eingegriffen haben, seinem lebendigeren Rhythmus einzuordnen.

In der Annäherung an dramatische Bewegtheit bedeuten die im Bannkreise von Peter Cornelius entstandenen Massimi-Fresken bereits den Höhepunkt. In der zweiten Redaktion der Folge zu Tiecks »Genoveva«, die unmittelbar nach der Rückkehr aus Italien in Angriff genommen wurde, klingt diese Erregung schon deutlich ab. Der Prager Kreuzweg gar zeigt schon jene, für den an aufrüttelnden Erlebnissen gereiften Künstler kennzeichnende Festigkeit, welche zu ungunsten der grausigen und wilden Szenen diejenigen freundlicher Güte und frommer Kontemplation als die am besten Gelungenen hervortreten läßt. Es sind also die Zwischenakte des großen Passionsspieles, die den poetischen, aber gleichwohl immer ernsten Frommen im vorteilhaftesten Licht erscheinen lassen. Die erste demnach und die zweite, die vierte, fünfte, sechste und vor allem die achte Station. Hier überall, aber auch bei der zehnten und elften, tritt zudem die Fähigkeit des Künstlers deutlich auf, aus gebärdenarmen Gestalten und stillen Szenen seelische Vorgänge ohne alles Pathos aufscheinen zu lassen. Das Fehlen weiträumiger Landschaften, die hier zugunsten herkömmlicher biblischer Prospekte noch ganz zurücktreten, verstärkt die Wirkung der gewöhnlich im Mittelgrund angeordneten Hauptgestalt, zu der eine Rückenfigur des Vordergrundes und die seitlich oder von rückwärts andrängende Menge gleichfalls sicher hinleiten. Die Schönlinigkeit des nazarenischen Zeichenstiles feiert auch dann geradezu Triumphe, wenn es Trauer und Schmerz auszudrücken gilt. Schon 1837 sollten ja die Entwürfe zu den »Trauernden Juden« entstehen, die Führich als einen Protest gegen die ihm unerträgliche Theaterhaftigkeit des bekannten Bildes von Bendemann zum gleichen Thema entwarf; hier ist die Fähigkeit, Trauer und Schmerz in den Wohlklang gedämpfter Linienlebendigkeit zu übersetzen, schon zu meisterhafter Vollendung gediehen. So geht die Gruppe der trauernden Frauen bei der elften Station unserer Folge in ganz pflanzenhafter Neigung mit dem Felsen des Hintergrundes zusammen und in der stillen Gehaltenheit des Schmerzes der Frauen unter dem Kreuz, nicht in der Lanzengebärde des ihnen gegenüberstehenden Knechtes erreicht das Bild zur zwölften Station seinen künstlerischen Höhepunkt.

Angenehme Linienakkorde bestimmen mit gedämpfter, gut durchgebildeter Tonigkeit auch die weitaus beste Szene des Prager Kreuzweges. Es ist die achte Station: »Jesus spricht zu den weinenden Frauen von Jerusalem.« — In großem, klarem Bogen führt der Zug mit den Verurteilten vom rechten Mittelgrund her nach der Tiefe des Bildes. Christus allein wendet sich, so künstlerisch genügend hervorgehoben, durch den Längsbalken des auf seinem Rücken lastenden Kreuzes aber der allgemeinen Bewegungsrichtung verbunden bleibend, aus ihm zu einer Profilstellung heraus und neigt Antlitz und Hand segnend den Frauen und Kindern zu, die da vom linken Vordergrund trauernd nach ihm sehen. Mit Blicken und Gebärden, die sich durch den Querarm des Kreuzes ausleiten, schaffen sie dem Bilde jene aufsteigende Diagonale des Widerhaltes, die der überraschenden Segenswendung Christi im bildbestimmenden Bewegungszuge erst den rechten Halt gibt. Dadurch, daß diese Gegendiagonale zu dem gleichen Punkt des Hintergrundes weist, nach dem zu die Spitze des Zuges eben reitet, wird die wichtige Tiefenrichtung glücklich betont. Die Rahmenwirkung schließlich, welche durch die Gruppe der Frauen und Kinder für die Christusgestalt schon angebahnt ist, wird durch die Figur des Kriegers rechts vorn sinngemäß vollendet. — In dieses Gerüst des Bildgebäudes flutet nun belebend der Strom einer ebenso klaren wie festen und stillen Empfindung ein, die Gebärdenarmut durch inneres Dabeisein und Dramatik durch echte Kontemplation ebenso folgerichtig wie vorteilhaft ersetzt.

Der Wiener Kreuzweg ist von den Zeitgenossen als »durchweg neu, tiefer erfaßt und reichhaltiger« bezeichnet, auch der »gewaltige Fortschritt« gegenüber der Prager Folge

JOSEPH FÜHRICH: PRAGER KREUZWEG, XI. STATION
»Jesus wird an das Kreuz genagelt«

JOSEPH FÜHRICH: PRAGER KREUZWEG, XII. STATION
»Jesus stirbt am Kreuze«

gerühmt worden. Der Vergleich der Zeichnungen ergibt keineswegs das gleiche Urteil, wie es Zeitgenossen und auch Biographen gefällt haben. Es ist da, um es gleich vorweg zu nehmen, ein technischer Fortschritt zum Maßstab für die ganze Arbeit gemacht worden. Durch einen Vergleich der elften Station beider Folgen (»Christus wird an das Kreuz genagelt«) gewinnen wir genügend Anhaltspunkte für diese Behauptung. Die zum Vergleich herangezogene Zeichnung des Wiener Kreuzweges, im Verzeichnis Wörndles unter Nr. 507/5, ist eine Variante des dann ausgeführten und durch die Stiche Petraks verbreiteten Bildes.

Die Vervollkommnung im Technischen wird sogleich klar, wenn wir das Blatt des Vierundvierzigjährigen neben das Blatt des Vierunddreißigjährigen legen. Diese Vervollkommnung des Formalen muß auch anerkannt werden, wenn wir anstatt des sepiagetuschten Blattes zum Prager Kreuzweg ebenfalls eine reine Bleistiftzeichnung aus dieser Zeit betrachten. Etwa den »Hl. Joseph mit dem Jesusknaben«, der 1827 in Rom entstand, oder die »Legende des hl. Isidorus« von 1837 (Wörndle Nr. 235 und 414). Die Tonigkeit des Wiener Blattes ist infolge ungleich sorgfältigerer und feinerer Binnenzeichnung sehr reich geworden, ja man kann geradezu sagen, Führich malte hier mit dem Bleistift[1]). Darum tritt auch mit dem Kontur die Liniensprache überhaupt in den Hintergrund und eine klare Scheidung einzelner Gruppen ist zugunsten eines gleichmäßigen Gesamttones ganz aufgehoben. Alles das läßt uns aber auch erkennen, daß der Künstler schon bedenklich nahe den Grenzen des Zeichenstiles überhaupt hält, daß er sie zum Teile sogar bereits überschritten hat. Es ist verkappte Malerei, was er da treibt und der Verehrer von Rubens ist zu dieser Zeit nur nach außen hin ein Feind der Belgisch-Düsseldorfer Historienmalerei, die ihren triumphalen Einzug eben auch in Wien gehalten hatte. Es hatten ihn die Werke von Gallait und Delaroche nach eigenem Geständnis viel zu sehr erregt, als daß sein Ausspruch: »Wenn nur der Satan die Farben auf wenigstens 50 Jahre holen möchte,« allzu buchstäblich genommen werden dürfte.

Zu dieser Grenzüberschreitung im Formalen gesellt sich, wenn man so sagen darf, auch eine solche der seelischen Auffassung. Das Technische, vollkommen beherrscht, verleitet, wenn schon nicht zum Prunken, so doch zum Spielen mit rein formalen Problemen und das Ergebnis ist ein Überwuchern des Nebensächlichen, das durch eine beachtenswert gesteigerte Charakterisierungskunst nicht ausgewogen ist: Christus, der schon auf dem Kreuz liegt, wird gegenüber den sehr aufdringlich agierenden Gruppen der Pharisäer, der Frauen, ja selbst schon der Knechte die Nebensache im Bild. Gar angesichts der unangenehm heroinenhaften Klagefigur, die hier Maria vorstellen soll, fragen wir uns unwillkürlich, ob denn nicht ein Wandel in dem religiösen Empfinden des Künstlers das nicht nur in diesem Blatt sichtbar werdende neue Wesen erkläre, das wir um seiner übergescheiten, artistischen und innerlich unbeteiligten Art willen als richtig akademisch bezeichnen können. Es ist in der Tat so; Führich, der gleich Schwind, Richter und Cornelius dazu bestimmt war, dem Stil der Nazarener noch weit nach der Mitte des Jahrhunderts der Malerei eine letzte Verklärung zu bereiten, sah sich schon bald, nachdem er Professor an der Akademie geworden war (1849), sowohl als Künstler als auch in seiner Weltanschauung in eine Abwehrstellung gedrängt. War dem Künstler der Maler Waldmüller und die ganzen neuen, aus dem Westen kommenden Anschauungen ein Ärgernis, das ihn immer brüsker auf die ausschlaggebende Wichtigkeit der Zeichnung, des Kartons pochen hieß, so war dem Frommen der in diesen Vormärztagen immer kühner auftretende Materialismus gar ein Greuel, demgegenüber er sich hinter eine betonte Rechtgläubigkeit zurückzog, deren starre Orthodoxie schließlich selbst katholischen Priestern unerfreulich erschien.

In einen ähnlichen Gegensatz zu ihrer Zeit gerieten auch die übrigen alternden Nazarener und eben das Überhandnehmen einer im Grunde negativen, abwehrend protestlerischen Tätigkeit hat auch ihrer Kunst oft jene Verklärung geraubt, die ihnen durch einfältig fromme Hingabe an ihre Sendung anfangs zuteil geworden war. Nur die künstlerisch Stärksten aus diesem Kreise haben eine Krise überwinden können, die uns heute zugleich als eine Kunst-Krise des aufsteigenden 19. Jahrhunderts überhaupt erscheint.

[1]) Eines der besten Gemälde Führichs, »Der Gang Mariens über das Gebirge«, entstand kurze Zeit vorher — 1841. Die Lithographie, die Robert Theer, der beste sudetendeutsche Miniaturmaler, unter der Aufsicht des Künstlers nach dem Bilde für Bohmanns Erben in Prag herstellte, steht dem Zeichenstil des Wiener Kreuzweges auch sehr nahe.

Führich hat die Krise auf die schönste Art gelöst, rein künstlerisch. Nicht in dem offiziellen Hauptwerk seines Lebens, den Fresken für die Altlerchenfelder Kirche, die ihm 1861 den Adel brachten, sondern in jenen Folgen von Zeichnungen, die von 1863, vom »Bethlehemitischen Weg« an in ununterbrochener Reihe bis zum Todesjahr entstanden, ist diese Lösung klar ausgesprochen. Anknüpfend an die Übung seiner besten Jünglingsjahre entfaltet sich in ihnen die Erzählergabe des still Gewordenen zu jener reinen Meisterschaft, die auch die Grenzen zeichnerischer Ausdrucksmöglichkeiten stets beachtet und sich manchmal auch mit ihrer einfachsten Form, dem reinen Umriß, stolz begnügen kann. Da diese Zeichnungen gleichsam nebenher entstanden, blieben ihnen die feinen Werte unmittelbar vertrauter seelischer Mitteilung in kristallhaft vollkommener Kunstsprache erhalten. Hier hat Führich auch den schöpferischen Gegensatz innerhalb der Nazarenerkunst zu dem in strenger Großartigkeit glühenden Alterswerk des Cornelius erreicht. Das Echo, welches diese Zeichnungen fanden, wiederum weit über das kunstzuständige Publikum hinaus, hat ihre Bedeutung in schöner Weise bestätigt. Daß diese Bedeutung durch die Zeit nur gereinigt und vergrößert wurde, ist für das wertende Urteil eine letzte und beste Begründung.

Schon wenn wir an den eigenen Unstern denken, der über den zwei Kreuzwegfolgen Führichs waltete, die für uns als Kunstwerke in Betracht kommen — der Prager, von Handwerkerhänden ausgeführt, ist längst verwittert, der Wiener, nur zum Teile vom Künstler selbst an die Wand übertragen, so gut wie unsichtbar — haben wir Grund genug, uns über das unvermutete Auftauchen der meisten Originale zum Prager Kreuzweg zu freuen. Gar dann aber, wenn wir uns vor Augen halten, daß gerade solche Zeichnungen jene eigentliche Bedeutung Führichs am besten offenbaren, die uns heldenhaft-fromme Legenden im Tone alter deutscher Volksbücher neu zu erzählen vermochte.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

BERICHTE AUS MÜNCHEN

I.

Es geschieht der modernen Kunst häufig, daß sie zwar die Botschaft des christlichen Themas hört, daß ihr jedoch der Glaube fehlt. Sie bringt, wenn sie christlich sein will, Experimente, Blasphemien, Unzulänglichkeiten hervor. Als selbstverständliche Notwehr entsteht eine betonte Zuneigung zum Konservativen, das aus bewährten, überlieferten Werten gespeist wird, und eine Zurückhaltung gegenüber moderner christlicher Kunst. Der Sinn für das Kontinuum ist ein Sinn für das Leben, das in jedem Augenblick Vergangenheit und Zukunft enthält, und ist über allen Vorwurf erhaben. Der Widerstand jedoch gegen den Ausdruck der Zeit, sofern sie auf gewohnte Formen verzichtet und überraschende neue Formen anbietet, muß aufhören, wenn ein gläubiger Künstler um Gefolgschaft bittet. In der Galerie für christliche Kunst sahen die Münchner zum erstenmal eine Kollektion von Georg Philipp Wörlen aus Passau (es soll über ihn in der »Christlichen Kunst« noch ausführlicher gehandelt werden), einen Maler, der wie wenige an der tiefen Wandlung der Zeit teilnimmt, dessen Formenwortschatz ein neuer, zeitgemäßer ist und der den hohen Dienst der christlichen Kunst, Aufforderung zur Andacht zu sein, ehrlich und gläubig verrichtet. Zeitgemäßes und Persönliches ist bei ihm in gleicher Weise reif und ernst. Wenn Wörlen drei betende Männer schildert, wenn er die Frauen um den Leichnam Christi vorstellt, so sind das einfache Menschen, die ihren Glauben als ein Selbstverständliches in sich tragen. Seine Madonnen, denen er immer wieder neue Gesichter zu geben hat, sind Menschen einer mittleren Lebensschicht mit aller Unbefangenheit und aller Gnade des brotnahen Lebens. Seine schmalen Christusleiber haben gestreckte Köpfe mit eingefallenen Gesichtspartien, sanfter Schädelwölbung und einem fernen, gleichsam traumhaften Passionsausdruck. Auf dem Bild der Beweinung ist der Passionsausdruck von einem schmerzlich süßen, versöhnten Lächeln überhaucht: die Erlösung ist vollbracht und es ist, als wisse der tote Körper darum. So ist hier unabsichtlich eine Verklärung erreicht, die leise und bedeutend ist, schöner als auf dem Bild, dessen Thema die Verklärung ist und das mir wesenlos und wässerig vorkommen will. Dagegen ergreifen Güte und Abgerackertheit eines mächtigen Christophorus. Zeitgemäß ist an diesen Bildern die Einsicht in die absoluten Bildwerte, als da sind Linien und Farben und ihre Beziehungen untereinander und gegenseitig. Dabei verkümmern Werte der Naturtreue wie Anatomie und Perspektive, aber die Innerlichkeit des Gegenstandes wird erfaßt und in einer der malerischen Kunst konzessionslos gerechten Form ausgesagt. Persönlich ist die Monumentalität und die stumpfe, kühle Farbe Wörlens, persönlich ist seine starke, freiströmende Schöpferkraft, seine tiefe Tragik und seine durchblutete Verbindung mit der allgerechten Mutter Erde. Daran aber soll man die echte Monumentalität erkennen, daß sie von tragischer Einsamkeit ist und unerschütterlich wie ein Baum in der Erde wurzelt.

Neben der Kollektion Wörlen zeigte Oskar Martin-Amorbach zwei neue zarte Aquarelle

vom guten Hirten und bereits bekannte, in feinen Kurven gehaltene, von Wärme und Ernst erfüllte Madonnenbilder, Anton Figel einen »Ecce homo« von leidenschaftlicher Farbigkeit, Anton Rausch liebe und innige Schildereien von der Gottesmutter und ihrem Kind. An Plastiken bot A. Woger eine schwer niedersackende Christus- und Johannesgruppe, Eugenie Berner-Lange Reliefs und Statuen von langen Gestalten und dünnen, manchmal ins Heraldische, manchmal ins Zierliche weisenden Formen, Toni Stöckl eine verhaltene Madonna mit dem Kind. Andreas Lang zwei kräftige und straffe Gruppen. Eine überlebensgroße hölzerne Bischofsfigur von Karl Romeis in staatlichem Auftrag zum Ersatz einer verfallenen Figur des großen Ignaz Günther für Rott am Inn geschaffen, versucht einen Ausgleich zwischen der barocken Expansion des Vorbildes und der sozusagen stummen Intensität des Gegenwärtigen.

II.

Die Galerie für christliche Kunst an der Ludwigstraße räumte im Weihnachtsmonat einige Kabinette dem kunstgewerblichen Gegenstand ein, soweit er der Liturgie oder dem religiösen Leben überhaupt dient. Religiöse Statuetten, Leuchter, Weihwasserkesselchen, kleine Krippen, Andachtsbilder und Scherenschnitte nach Legendenstoffen, Christbaumschmuck und viele reizende Kleinigkeiten waren auf lustigen und weihnachtlichen Gabentischen ausgestellt. Es ist erfreulich, wenn das Religiöse wie das Blut im Körper in die feinsten Verzweigungen und Äußerungen des Lebens einströmt, aber man soll nicht vergessen, daß man Blut nicht in die Haare und in die Fingernägel pumpen kann. Das will sagen, daß es Dinge im Hausrat des Lebens gibt, die zwar ihre Notwendigkeit haben, ihrem Wesen nach jedoch zu unseelisch sind, um die Embleme der Religion tragen zu können. In der Weihnachtsausstellung fand sich ein formschön gearbeitetes Tintenzeug, das sich mit dem Christusmonogramm und dem Alpha und Omega präsentierte und damit einen religiösen Anspruch erhob, der sich für ein Tintenzeug nicht schickt. Da man in solchen geschmacklichen Fragen die Augen nicht offen genug halten kann, sei davon gesprochen. In den vorderen Sälen bot die Ausstellung Freskoentwürfe von Oskar Martin-Amorbach, die in der Kirche des Jesuitenkollegs zu Pullach ausgeführt werden sollen. Es handelt sich um einen thronenden Christus und sechs Apostel in der Haltung der Santa Conversazione, des heiligen Gesprächs, das in gemeinsamer beschaulicher Versunkenheit in die Offenbarung besteht. Wenn es künstlerische Nachfolge nicht nur als das hilflose Sichanlehnen dessen gibt, der nicht selbständig ist, sondern auch als Verwandtschaft und geheimnisvolle Vererbung, dann ist Oskar Martin-Amorbach in diesen Fresken im weitesten und edlen Sinn ein Nachfolger jener anonymen byzantinischen Meister, deren großäugige, überschlanke, hieratische Figuren die Kirchenwände des Ostens beleben. Mit ihnen hat Martin-Amorbach allgemeine Dinge der Anordnung wie den großlinigen, ruhigen Aufbau und allgemeine Dinge des Geistes wie die würdevolle Stille seiner Figuren gemeinsam. Aber darüber hinaus ist Härte, Gegenständlichkeit und Schwere in seinen Entwürfen, die aus ihm selber kommt. Nichts erinnert in platter, abschreibender Weise an Fremdes. Die Apostel sind mit ihren gewichtigen Köpfen Söhne der bayerischen Erde. Um so ergreifender ist das begnadete Leben der Seele, das aus ihrer diesseitsnahen Körperlichkeit aufbricht. Breit stehen ihre Gewänder auf, untersockeln mit ihren Stoffblättern den unteren, blockhaften Teil der Figuren, der von den bewegteren Oberpartien durch die Linie der waagrecht geführten Arme kompositionell getrennt ist. Der thronende Christus hat einen ziegelbraunen Mantel in weiten schüsseligen Falten, die am linken Knie zusammenfließen, umgenommen. Die Rechte erhebt sich in segnender und gleichzeitig lehrender Geste. Bäuerisch schwere Wangen formen das ernste Antlitz. Seitlich erscheinen vier tubablasende Engel von kindlicher Gestalt und puttenhaften Gesichtern. Ihnen möchte man um der Monumentalität der Gesamtkomposition willen etwas mehr von der reifen, beseligten Geistigkeit der Himmelsbewohner wünschen. Im Ganzen leisten die Entwürfe das Versprechen auf ein ehrliches und tiefes Dokument der christlichen Kunst unserer Zeit. Ein Kreuzweg von Ruth Schaumann mit gläsern klirrenden Formen, asketischer Enthaltsamkeit im Erzählerischen und großen Schädeln bei eingesogenen, bzw. scheibenhaften Gesichtspartien wirkt kühl und vornehm, aber nicht eigentlich bewegend.

Im Kunstverein zeigte Walter von Ruckteschell-Dachau ein für die Osterkirche in Altona-Ottensen bestimmtes Scheibenkreuz aus sandgeblasenem Kiefernholz. Ein an die vier Meter hohes Kreuz mit dem auf einfache Grundformen zurückgeführten Körper Christi wird von vier seitlich herangeflogenen Engeln gehalten, deren Körper, Gewänder und Flügel genau in die Ebene einer einheitlichen Fläche gepreßt sind. Die Flügel sind kompositionell in einer Art verspannt, daß sie um den Christus eine Mandorla bilden. Kleine Rautenformen in den Flügelgelenken sind zu lang ausschwingenden Schwungfedern kontrastiert, ebenso wie die mächtige Brustplatte Christi durch die kleinteilige Riefelung der Rippen betont wird. Das Gesicht Christi erhebt sich mit seinen ernsten, großen Augen und seinem nordischen Charakter aus der Formenallgemeinheit des Kreuzes, das als ornamentales Zeichen von innerer Nachdrücklichkeit seiner Bestimmung dient. Ernst Kammerer

RELIGIÖSE EINKEHR FÜR BILDENDE KÜNSTLER IN DER ERZABTEI BEURON

12.—16. November 1930

Kunst, Kult, Leben haben dieselbe Wurzel in Gott. Sie sind dem Menschen nicht von sich selbst gegeben. In Kunst, Kult und Leben ist sodann etwas, was letzten Endes Geheimnis bleibt. Der Künstler zumal fühlt, daß ihm seine besondere Gabe, den Hauch des Göttlichen in Linien und Farben zu geben, ihm ein von Gott geschenktes Geheimnis ist.

Auf diesem Zentralgedanken baute heuer die Einkehr für bildende Künstler auf, im besonderen angewendet auf das hl. Meßopfer. Das heilige Opfer umschließt dabei nicht nur die Architektonik, den Aufbau, die heiligen Texte, die Liturgie, die Ausstrahlung ins Bildliche, sondern auch den Kultraum, den Opferaltar nach Bau und Ausstattung, sodann dessen Geschichte in zweitausend Jahren, dessen neugewonnene Stellung aus dem Opfergedanken heraus gerade in unseren Tagen, dessen tiefe Symbolik — man sieht, welche Fülle an

Idee und Stoff gerade der heurigen Einkehr bot, welche einheitlich große Linie er einhielt.

Lag die Veranstaltung als solche, ihre Organisation und Durchführung unserem Diözesankunstverein ob, näherhin seinem Vorstande Pfarrer Pfeffer-Lautlingen, so war Hauptredner P. Damasus Zähringer, welchem eindringliche Kraft der Darstellung eines großen Stoffbereichs eigen ist. Dazu kommt die gedankliche und begriffliche Klarheit der Darstellung, die Systematik in Anlage und Durchführung eines Themas, so daß für die Teilnehmer gerade dieses Mitglied des Beuroner Konvents Bedeutung gewann. Aber auch der Vortrag von P. Richard Berom über »Christozentrische Frömmigkeit« und von P. Anselm Manser, dem Vertreter der älteren Gelehrtenschule der Erzabtei, standen dem Programm wohl an.

Den Hauptteil der Arbeit bei Behandlung des christlichen Altars bewältigte Pfarrer Pfeffer-Lautlingen, dessen reiches Wissen und langjährige praktische Erfahrung als kirchlicher Denkmalspfleger der Diözese und als Kunstwissenschafter die Aussprachekreise so fruchtbar machte. Den Teilnehmern selbst muß das Zeugnis ausgestellt werden, daß ihr reges Interesse, ihr Ernst der Auffassung der Einkehrtage, auch in der Erzabtei den besten Eindruck hinterließ.

Langsam wächst zwischen Künstlern, die sich bis vor wenigen Jahren fremd und mißtrauisch gegenüberstanden, ein gewisses Gemeinsames empor. In der Tat: ist jede Gemeinde bedacht, ihr Gotteshaus in Ordnung zu halten, ihm eine Note echter Kunst zu geben, dann ist Raum für Wirken und Schaffen, für Arbeit und Brot für alle vorhanden.

Nehmen wir noch die täglichen Aussprachekreise über brennende künstlerische Tagesfragen, z. B. betreffend das Christusbild von heute, und die mit der Tagung verbundene Ausstellung von Lichtbildern neuer Werke der Kursisten, so haben wir den äußeren Rahmen gekennzeichnet, in welchem sich das Ganze vollzog.

Wohl noch nie kam den Teilnehmern so die erhabene Welt der katholischen Meßliturgie zum Bewußtsein wie diesmal. Welcher äußere Abstand zwischen dem Ausdruck der Erlösungsbedürftigkeit im Flehgebet des Kyrie bis zum »Freudengesang des Erlösungsbewußtseins« im Gloria und seiner Häufung der Epiteta; dem Gloria mit dem Gedanken der Größe und Herrlichkeit Gottes, eingebaut in die Trinitätsidee, oder bis zur Präfation und zum Sanctus, die aus der Sphäre des Pneuma heraus entstanden. Jedenfalls offenbart auch der kleinste Vorgang der hl. Messe einen ungeahnt großen Gedanken, den zu kennen ebenso bereicherte als beglückte.

Mit dieser Andeutung dessen, was die Auslassungen über das hl. Meßopfer boten, müssen wir uns begnügen. Hier kommt es darauf an, die Themen nach dem zu skizzieren, was sie für die Kunstpraxis waren.

Hier ist ein Dreifaches herauszustellen. Die Fülle praktischer Symbole zur Darstellung und Versinnbildlichung des eucharistischen Gedankens; die Auslassungen des Vorstandes des Diözesankunstvereins über den Bau und die Ausstattung des Altars, schließlich die Liturgie als »Betende Kunst«, als Basis der Wiederannäherung von Kunst und Volk.

In der Tat kann der Opfervorgang auf dem Altar, kann das Brotbrechen und das Eucharistische Mahl mit einer wahren Fülle von Motiven symbolisiert werden. Verfügte doch die Zeit des Barock einst über etwa 3000 solcher Motive, die wir heute teilweise gar nicht mehr verstehen.

P. Damasus Zähringer unterschied vier große Gruppen von Symbolen; die erste Reihe sind einfache Zeichen wie Ähre, Traube, Wasser usf. Die zweite Gruppe umfaßt Bilder wie der Gute Hirte, das Lamm, der Weinstock, die aus einer Schale trinkende Taube, Fische. Die dritte Gruppe schöpft aus dem Alten Testamente. Hier sind auf das Opfer des Neuen Bundes bezogen Vorgänge wie: Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt; das Opfer Melchisedechs, das Opfer Abrahams, Abels; Abraham, der die drei Gäste einladet, Elias und die Witwe.

Aus dem Neuen Testamente können zur Ausschmückung eines Chorraumes verwertet werden das Motiv der Emmausjünger, Fische auf dem Feuer, die Hochzeit zu Kana, die Frau am Jakobsbrunnen, bei welchem Vorgang Satz für Satz sich in eucharistischem Sinne deuten läßt, die Heilung des Blindgeborenen, das kananäische Weib, die Brotvermehrung.

Pfarrer Pfeffer gab eine Zusammenstellung der im kirchlichen Rechtsbuch und in den liturgischen Büchern enthaltenen Bestimmungen, in bezug auf den christlichen Altar und in einem Lichtbildervortrag ein Bild des Altars im Wandel der Jahrhunderte. P. Anselm Manser aber führte hinein in die Symbolik des Altars.

Das kirchliche Rechtsbuch unterscheidet zwischen dem unbeweglichen und dem beweglichen Altar. In einer konsekrierten Kirche muß bestimmungsgemäß wenigstens ein Altar, vorzüglich der Hochaltar, ein fester Altar sein. In einer benedizierten Kirche können dagegen alle Altäre beweglich sein.

Wichtig waren die Auslassungen über die Bestandteile des Altars. Die Altarplatte, mensa, hat aus einem einzigen, unversehrten, nicht zerreibbaren Naturstein zu bestehen. Die Nichtbeachtung auch nur einer dieser Vorschriften macht den Altar für die Konsekration unfähig und eine trotzdem vorgenommene Konsekration ungültig. Ebenso wichtig ist die Bestimmung, daß die Altarplatte aus einem Stück bestehen muß. Unstatthaft wäre eine Zusammenfügung zweier Teile zu einem Ganzen. Die Steinplatte muß sich sodann über den ganzen Altar erstrecken, und in geeigneter Weise mit dem Unterbau (stipes) verbunden sein.

Wir heben aus den Ausführungen nur noch hervor, daß der Altar nicht von seinem Platze weggerückt, Mensa und Stipes nicht weggehoben werden dürfen: beides würde die Exekration nach sich ziehen.

Das Reliquiengrab, die Ausstattung des Altars — auch die Nebenaltäre sollen wenigstens zwei Stufen haben —, die Altarbekleidung, das Antependium, das Altarlinnen, das Vespertuch, das Altarkreuz, den Sakramentsaltar, Tabernakel, der Altaraufbau, Altarschmuck durch Blumen, Teppiche, die Altarschranken — waren weiter Gegenstand eingehender Erörterungen.

Altarkreuz und Leuchter müssen in einer Reihe stehen. Die Eucharistie darf nur auf einem Altar aufgestellt werden. Bezüglich des Tabernakels zielt das kirchliche Gesetzbuch darauf ab, den Altar als das erscheinen zu lassen, was er ist, als das heilige Zelt. Der Tabernakel muß feststehend, mitten auf dem Altar angebracht sein. Er muß kunstvoll gearbeitet, ringsum fest ver-

schlossen, würdig geschmückt, frei von jedem anderen Gegenstande und sorgfältig gesichert sein. Der Referent zog die Folgerungen daraus im einzelnen, und wandte sich dann dem nicht minder wichtigen Aussetzungsraum für die Monstranz zu. Hier sind die Vorschriften besonders streng.

Beim Thronus mit Baldachin darf das Kreuz weder in den Thronus gestellt werden, noch vor den Thronus noch über den Thronus. Alle Versuche des 19. und 20. Jahrhunderts, einen Doppeltabernakel zu schaffen, haben versagt. Der Drehtabernakel ist nicht verboten. Die Doppeltabernakel aber müssen verschwinden

Vom liturgischen Standpunkt ist der Altar auch vollendet ohne den Aufbau. In der liturgischen Gesetzgebung steht kein Wort vom Aufbau. Wenn ein Bild angebracht wird, muß es den Altartitel führen und darf kein solches »ungewohnter Art« sein. Notwendig ist die Gutheißung des Bischofs. Hier spielten die Probleme der Darstellung des Heiligsten Herzens Jesu und des Hl. Geistes herein. Neuerdings wird dessen Darstellung als Person wieder erstrebt.

Besonders beachtenswert war schließlich die Absage gegen künstliche Blumen als Altarschmuck und die Forderung, es möge der Schmuck seitens dienstbereiter Seelen aus dem Gedanken des Opfers heraus geschehen. Den einst so vielgebrauchten Fastentüchern wurde das Wort geredet, ein theatralisch wirkender Beleuchtungseffekt mit elektrischem Licht verworfen.

In diesem Zusammenhang heben wir die weiteren praktischen Forderungen des Diözesankunstvereins hervor, Forderungen, die auch bei dieser Beuroner Tagung nachdrücklich unterstrichen wurden: einmal die Entfernung von Gipsfiguren aus unseren Kirchen und deren Ersatz durch eigenwertige Kunst im Sinne eines Erlasses des verstorbenen Bischofs von Limburg. Sodann die Absage an die »Pfuscher« auf dem Gebiet der Kirchen-Ausstattung, -Bemalung und -Konservierung. Drittens die Absage an die Grabmalfabrikanten, die den berufenen Kräften die schwerste Konkurrenz machen und einer Reform der Friedhofkunst so im Wege stehen. Dagegen wurde die Anregung von Prof. Scheid-Pforzheim beifällig aufgenommen, es möchten in den einzelnen Kirchen Gedenktafeln für die in der Gemeinde bisher wirkenden und verstorbenen Pfarrherren angebracht werden.

Aus dem wichtigen Referate von P. Damasus über »Betende Kunst«, gehalten, weil P. Willibrord Verkade erkrankt war — heben wir nur die Kernsätze hervor: Die Liturgie ist der Boden, auf welchem sich Künstler und Volk wieder treffen können und müssen. Dazu ist erforderlich: ein Fühlen, Leben und Beten mit der Kirche. Ist das der Fall, dann erwacht im Volke ein ganz anderes Kunstverständnis und -Interesse. Für den Künstler aber ist die Kunst dann nur Fortsetzung des liturgischen Gebetes, Fortsetzung der Selbstdarstellung der Kirche in der Liturgie, aus dem Gnadenleben heraus gestaltete Kunst. — Welche Maßstäbe einst angelegt wurden, erhellt aus dem Bau der alten Kathedralen: am Dom zu Chartres z. B. arbeiteten die Hüttenleute nur, wenn sie im Stande der Gnade waren. Selbst von den Handlangern wurde Herzensreinigkeit verlangt.

Den Dank an den Diözesankunstverein und das Kloster sprach am Schluß der Tagung Kunstmaler A. L. Schmitt aus; den Dank an die Redner, besonders an P. Damasus Zähringer Regierungsbaumeister Architekt Herkomer-Stuttgart; namens der badischen Künstler dankte Prof. Scheid-Pforzheim, in Aussicht stellend, daß wohl auch Baden zu einer Zusammenfassung seiner Künstler und zu einem Diözesankunstverein kommt. Kunstmaler Burkart, der mit seinem schwäbischen Landsmann Karl Rieber aus München erschienen war, betonte, daß aus diesen Einkehrtagen vielleicht eine deutsche religiös-künstlerische Bewegung herauswächst. A. Pfeffer, Rottenburg a. N.

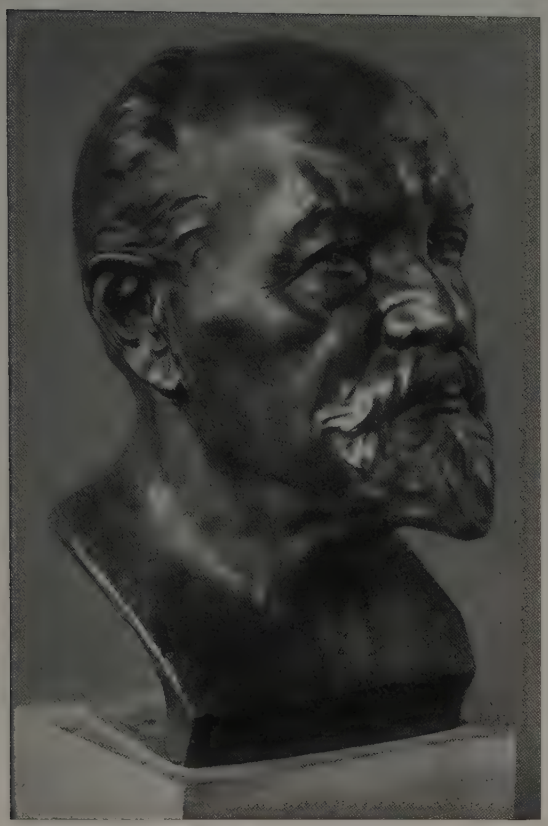
Neue Kunstwerke

DIE NEUE HEILIGGEIST-KIRCHE IN AACHEN

Die im Juli dieses Jahres geweihte Heiliggeist-Kirche in Aachen ist nach dem aus einem Wettbewerb hervorgegangenen Entwurf von Stadtbaurat Otto Bongartz, Köln, erbaut. Sie stellt eine Langhauskirche, mit Zementverputz der großen ruhigen Außenflächen des Schiffes und des viereckigen seitlichen Turmes dar, deren Maßstäbe durch die niedrigen Vorbauten der Küster- und Pfarrerwohnungen gesteigert erscheinen. Zwischen letzteren nimmt eine breite Freitreppe die Steigung des Barbarossaplatzes, von dem man einen Blick auf die tieferliegende Stadt genießt, auf und führt zum Portal, das, mit einer darüber befindlichen Rose, in Viereckform allein die breite Stirnwand des Schiffes durchbricht. Unter dem hoch über dem Platz gelegenen Fußboden der Kirche befinden sich der Gemeindesaal und noch sonstige Räume. Das Innere der Kirche bildet eine weiträumige, mächtig wirkende Halle, die eine naturholzfarbige flache Bohlendecke trägt und einen Altar aus Marmor, mit einem Aufbau aus getriebenem Messing von Professor Giesbert (Aachener Kunstgewerbeschule) enthält. Das Licht fällt durch fünf hohe schmale Fenster auf jeder Seite ein, zu welchen noch die Chorfenster kommen. Professor Anton Wendling, gleichfalls von der Aachener Kunstgewerbeschule, erhielt sie in Auftrag. Streng und doch musikalisch bewegt, ist der Rhythmus der durchgehend ornamental gehaltenen schlanken Fenster, die, in den Grundfarben Blau und Rot, den Raum mit ihrer strahlenden Buntheit beleben. Sie stellen Scherbenmosaike aus unbemalten und unbearbeiteten Blankgläsern dar, deren Konturen nur die Bleieinfassungen sind. Die siebenzackige prächtige Portalrose symbolisiert die sieben Gaben des Heiligen Geistes; besonders intim wirken durch den Fensterschmuck wie die Raumverhältnisse die Taufkapelle im Turm und der zu ihr führende gedeckte Treppenraum. Die Ausführung der Fenster stammt von Dr. H. Oidtmann, Linnich; wie die Heiliggeist-Kirche im Ganzen sind sie ein Zeugnis dafür, daß auch bei Beschränkung der Mittel Vollgültiges an sakraler Kunst geschaffen werden kann, wenn berufene Hände damit beauftragt werden. K. G. Pfeill

Personalnachrichten

Der berühmte Kunsthistoriker Geheimrat Prof. Dr. Dehio, früher an der Universität Straßburg, jetzt in Tübingen lebend, feierte am 22. November 1930 unter größter Anteilnahme nicht nur seiner Fachgenossen, sondern des ganzen geistigen Deutschlands seinen 80. Geburtstag. Seine beiden



MAX LANGE: BRONZEBÜSTE
DES KUNSTHISTORIKERS GEORG DEHIO

Hauptwerke: »Das Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler« und seine »Geschichte der deutschen Kunst«, die z. Zt. in vierter Auflage bei Walter de Gruyter & Co. erscheint, haben ihm auf Generationen hinaus einen Ehrenplatz in der deutschen Geschichts- und Kunstwissenschaft gesichert. — Wir bringen von ihm die Abbildung einer Bronzebüste, gefertigt von Prof. Dr. Max Lange in München, die ihm von seinen Fachgenossen zu seinem 80. Geburtstage überreicht wurde.

Der Bildhauer Jakob Blaser, nunmehr Oblatenbruder Franz Blaser, OSB., ist am 28. Dezember 1930 im Benediktinerkloster Münsterschwarzach, wo er die letzten Jahre verbracht hat, gestorben. Über seine Tätigkeit wurde im Jahrgang XXI (1924/25), S. 113 ff., von Dr. Oskar Gehrig ausführlich berichtet. Seine letzten Arbeiten waren hauptsächlich seinem eigenen Kloster, wie der Benediktinerkirche in Würzburg gewidmet, für die er ein großes Kruzifix gefertigt hat. G. L.

EULOGIUS BÖHLER SIEBZIG JAHRE ALT

Was man heute leider viel vermißt, das ist die liebevolle gerechte Rücksichtnahme des einen auf den andern. Diese fehlt nicht nur in den Niederungen des wirtschaftlichen Lebens, sie ist auch selten geworden auf den Höhen der Wissenschaft und der Kunst. Die einen huldigen nur dem Neuen, die andern schwärmen ausschließlich für das Alte.

In den heiligen Hallen der christlichen Kunst glaube ich den goldenen Mittelweg zu finden, der die Hände der Widerstrebenden versöhnend ineinanderlegt. Denn die Quelle, aus der sie schöpft, das hohe Ziel, dem sie dient, der Geist, der sie trägt, ist die Religion des Meisters, der da sagt: »Daran soll man erkennen, daß ihr meine Jünger seid, wenn ihr einander liebt, wie ich Euch geliebt habe.«

Christlicher Künstler, du ringst mit Recht um die Anerkennung deines mühevollen Schaffens und bist dankbar denen, die dein Werk verstehen. Gerade diese Reflexionen lassen bei dir gerechtes Entgegenkommen für diejenigen deiner Schicksalsbrüder erhoffen, deren Werden und Schaffen in die Zeiten zurückreichen, die man heute als abgeschlossen bezeichnet.

Da wird am 30. Januar 1931 ein Meister des Stiftes und Pinsels 70 Jahre alt, dem der Himmel gütig ein reiches Maß des Könnens in die Seele und in die Hand gelegt. Und, was ihn uns besonders verehrungswürdig macht, das ist neben der erfreulichen Tatsache, daß gute Menschen das Talent schon rechtzeitig erkannten und nach Kräften förderten, der Umstand, daß er selbst die großen Schwierigkeiten, die sich ihm, dem mittellosen Kunstjünger, wie das nun einmal im Leben so geht, hinderlich entgegenstellten, heldenmütig überwunden hat.

Der Würzburger Kirchenmaler Eulogius Böhler ist es, dem wir zu seinem 70. Geburtstag aufrichtig gratulieren.

Am 30. Januar 1861 zu Bergalingen im oberen Schwarzwald aus einfachem, christlichem Hause entsprossen, besuchte er zunächst die Volks- und Fortbildungsschule, wo er ein großes Zeichentalent verriet. Ehre seinen wackeren Lehrern, die ihren Beruf nicht kleinlich auffaßten, sondern verständnisvolles Interesse für den kunstbegabten Knaben zeigten und den Eltern rieten, den Sohn dem gottgewollten Berufe zuzuführen, d. h. ihn Maler werden zu lassen. Bei so einfachen Leuten gehörte schon viel Verständnis dazu, die Kunst nicht als brotlosen Lebenserwerb anzusehen. So gab man den Jungen bei einem Malergeschäft in die Lehre und scheute nicht die Ausgaben, die mit dem Besuche einer Zeichenschule, wie sie damals in Blüte standen, verbunden waren. Mit 18 Jahren kam Eulogius Böhler nach München, wo er nach des Tages Müh und Arbeit ein fleißiger Schüler der Abendkurse an der Kunstschule wurde. Die Sonntage benutzte er zu eifrigen Privatstudien. Eine unerschöpfliche Quelle des Studiums fand er in Galerien und Museen, woran München, die Stadt der Kunst, ja so reich ist. Im Jahre 1883 siedelte Böhler nach Würzburg über. Und hier kam seine Kunst zur vollen Entfaltung. Die Stadt des Rokoko mit ihren farbenfrohen, lebensprühenden Bildern, ihren herrlichen Denkmalen, übte sichtlich einen großen Einfluß auf sein ferneres Schaffen, denn gerade diese Kunstrichtung entsprach am besten dem sonnigen Temperament des Künstlers. Das beweisen die vielen Gemälde, die er in Unter-, Ober- und Mittelfranken geschaffen, mit ihren satten, leuchtenden Farben, der flotten Bewegung der Gewänder, mit den vielen neckischen Engelein. Bei alledem aber liegt über seinen Werken ein feiner, zarter Hauch jener Frömmigkeit, die aus ihrem innersten Erleben schöpfend, andere zu frommer Andacht stimmt. Und wer z. B. seine Deckengemälde im Norbertusheim oder Höchberg bei Würzburg oder auch sonstwo gesehen und genossen hat, der muß dem Schöpfer dieser Kost-

EULOGIUS BÖHLER: ST. FRANZISKUS
DECKENGEMÄLDE IM SOMMERREFEKTORIUM DES KLOSTERS
NORBERTUSHEIM IN ZELL B. WÜRZBURG. 1866

barkeiten das Zeugnis geben, daß er in einem arbeitsreichen Leben mit dem ihm von Gott gewordenen Talente fünfzig-, ja hundertfältige Frucht gebracht hat. Aus der großen Zahl seiner Werke können hier leider nur ganz wenige wiedergegeben werden. In den letzten acht Jahren hat er fast nur im Hessischen gearbeitet. Seine letzten Werke waren: die Hauskapelle im St. Hildegardis-Krankenhaus in Mainz und die Hauskapelle des Bischof-Kettler-Heimes in Bad Nauheim.

Auch darin ist Eulogius Böhler unserer besonderen Achtung wert: den Vorbildern und Tugenden, die er anderen im Bilde meisterhaft vor Augen stellte, hat er selbst im häuslichen und öffentlichen Leben greifbare Gestalt gegeben. Er war seiner kinderreichen Familie stets ein liebevoller Vater, seinem Vaterlande selbst in schwerer Zeit ein treuer, opferwilliger Sohn.

Glücklich der Mann, dem der Lebensabend ein so wertvolles Lebensbild als Künstler und Mensch mit Freuden überreichen darf.

Pfarrer Dr. Grein, Offenbach a. M.

Forschungen

EIN FRANZÖSISCHES MONUMENTALWERK ÜBER KREUZFAHRERKUNST

Die Kunst, die von den Kreuzfahrern in Palästina und Syrien geschaffen worden ist, ermangelt bei uns bis weit in die Kreise der zünftigen Wissenschaft hinein beinahe jeglicher Kenntnis. Noch immer ist es selbst Kunsthistorikern unbekannt, daß die grandioseste Militärarchitektur, die das abendländische Mittelalter hervorgebracht hat, von Kreuzfahreringenieuren erstellt worden ist, daß die schönsten und reichsten Beispiele romanischer Kapitellskulptur die wunderbar gut erhaltenen Kapitelle der bis auf den Grundriß zerstörten Verkündigungskathedrale in Nazareth sind, daß an der Südostküste des Mittelländischen Meeres zahlreiche, wenn auch vielfach in Trümmer gelegte oder nachmals durch den Islam stark veränderte Bauwerke vor allem aus dem Westen Europas stammender Meister zu sehen sind und in den dortigen, meist von sammlungsfreudigen Mönchen betreuten Lokalmuseen eine Fülle erheblichenteils noch ungehobener Schätze aufgestapelt ist.

Diese Tatsache allein, daß wir in diesen Ländern in weitestem Maße mit Werken europäischer Meister zu rechnen haben, sollte für unsere mittelalterliche Forschung den schärfsten Ansporn bilden, das Studium dieser Kunst zu forcieren, zumal ja eine vertiefte Kenntnis der Kreuzfahrerkunst ihrerseits wieder der europäischen Kunst zugute kommen dürfte, indem sie erlaubt, Rückschlüsse auf die europäischen Verhältnisse zu ziehen. Zu einem guten Teil ist dieses Vorbeisehen unserer mittelalterlichen Forschung an einer so eminent bedeutungsvollen Stilprovinz in dem Fehlen eines großen zusammenfassenden Werkes über diese Kunst begründet, worin man inventarmäßig darüber Aufklärung fände, wieviel nach den schweren Heimsuchungen, die über diese Länder im Laufe ihrer Geschichte hinweggegangen sind, überhaupt noch von ihr vorhanden ist. Denn so Vorzügliches auch die Untersuchungen von Sepp, de Vogüé, Clermont-Ganneau, van Berchem, Conder und Lord Kitchener, Vincent und Abel, Dus-

saud, Viaud, Meistermann, Crès, Fabre, Germer-Durand, Egidi, Jeffery und Clapham geleistet haben, ihr Interesse war in den meisten Fällen nicht auf das besondere Thema: Kreuzfahrerkunst eingeengt, sondern tieferen Schichten der Archäologie gewidmet, so daß es für den, der sich näher zu orientieren trachtete, oft die mühsamste Arbeit war, aus der überdies sehr verstreuten Literatur das Einschlägige herauszufinden.

Diesem immer schwer empfundenen Übelstand ist nun seit zwei Jahren durch das glänzende Monumentalwerk des französischen Archäologen Camille Enlart Abhilfe getan, das unter dem Titel: »Les Monuments des Croisés dans le Royaume de Jérusalem. Architecture religieuse et civile« in der hochangesehenen Librairie orientaliste Paul Geuthner zu Paris in den Jahren 1925—1928 erschienen ist. Es umfaßt zwei Bände Text von zusammen 782 Seiten und zwei Albumbände Atlas, die insgesamt 196 Tafeln enthalten, sein Preis ist 600 Fr. Druck und Ausstattung sind opulent. Für diese schon rein äußerlich sehr imponierende Leistung war der inzwischen verstorbene Gelehrte wie kaum ein zweiter wissenschaftlich vorgebildet. Seine beiden Werke: »Manuel de l'archéologie française« und »L'Art gothique et la Renaissance en Chypre« sind, wie Paul Léon im Vorwort betont, in Frankreich als klassische Werke der archäologischen Wissenschaft eingeschätzt. Zahlreich sind die Studien, die er im besonderen der Ausbreitung der mittelalterlich französischen Kunst in Italien, Spanien, Portugal, England und Norwegen gewidmet hat. Auf der gleichen Linie des Interesses an der Expansion der französischen Kunst, das nicht immer vollkommen frei von Chauvinismus ist, steht nun auch seine letzte große Arbeit, dieses Standardwerk über Kreuzfahrerkunst, das er gerade noch in der Niederschrift hat vollenden dürfen, ehe ihn der Tod hinwegnahm. Es ist in höherem Sinne wohl kaum als ein Zufall zu betrachten, daß das erste zusammenfassende Buch über Kreuzfahrerkunst von einem Franzosen geschrieben ist. Frankreich ist von der Geschichte dazu berufen. Denn wie es an der Kreuzzugbewegung den entscheidendsten Anteil genommen hat, so zeigt die bau- und skulpturgeschichtliche Analyse dieser Kunst ein unleugbares Vorwalten burgundischer und südfranzösischer Einflüsse, wenn auch die Künstler selbst verschiedener Nationalität gewesen sein mögen. Die Portale von Chartres und ihre Verwandten haben im Königreich Jerusalem Schule gemacht und kaum mehr als in Frankreich selbst sind in der Kreuzfahrerkunst orientalische Vorbilder benutzt worden. Der Anteil Italiens an dieser Kunst ist ein problematischer und ohne Zweifel wird er geringer angeschlagen werden dürfen, als er etwa in den südfranzösischen Provinzen gewesen ist. Die Methode, die Enlart in seinem Werk zur Anwendung brachte, ist die erprobte seiner früheren Werke: im eigentlichen Sinne die Methode der École des chartes. Sie ist bei uns auf das klassischste durch Georg Dehios und von Bezolds Geschichte der Baukunst des Abendlandes exemplifiziert und zeigt auch in Camille Enlarts neuem Werke noch immer volle Lebenskraft. Im schnellen Überblick ist der Inhalt des Buches folgender:

Nach einem kurzen Bericht über seine Palästinamission vom Oktober 1921 bis März 1922 und die Arbeiten seiner Vorgänger tritt Enlart in allgemeine Erwägungen über den Gegenstand seines Buches ein. Er betont nachdrücklichst den vorwaltend

EULOGIUS BÖHLER: DECKENGEMÄLDE AUS DER KLOSTERKIRCHE NORBERTUSHEIM, 1896

französischen Charakter dieser Kunst und untersucht das Maß der Entlehnungen, die sie bei der orientalischen Kunst genommen hat. Die schwierigen chronologischen Verhältnisse werden ausgesprochen, wenn die Untersuchung zur Geschichte des Königreichs Jerusalem kommt und die Existenzbedingungen dieses Reiches zur Diskussion stehen. Die weitergeführte Geschichte der lateinischen Kirche des Orients und ihrer reichentfalteten Bautätigkeit läßt dann den Faden der Untersuchung vor allem um die Fragen der an den Bauten nachweisbaren Künstlerpersönlichkeiten und der Einflüsse und Mitarbeiterschaft einheimischer Handwerker kreisen. Nach diesen rein historisch abgewickelten Problemen stuft sich der Gang der Darlegungen zu einer großartigen Synopsis des gesamten Kunstbestandes auf, die nach den Elementen vorgenommen ist, in die ein Bau zer-

NAZARETH, VERKÜNDIGUNGSKATHEDRALE
KAPITELL, VOR 1187

fällt werden kann. Was dieser erste Band an Ergebnissen zeitigte, wird dann in dem ungleich stärkeren zweiten Bande an Hand der monographisch behandelten Bauwerke im Detail näher ausgeführt und zu rechtfertigen gesucht. Er enthält ein ungemein wertvolles Material, das besonders bei den Bauten von Belmont, Beyrouth und Tortosa sehr viel Unbekanntes zutage fördert. Bei einigen Bauwerken, wie jenen in Bethlehem, Hebron, Nazareth und dem Heiligen Grab zu Jerusalem durften Enlart in stärkerem Maße die Arbeiten seiner Vorgänger als Grundlage dienen, doch konnten durch persönliche Beobachtungen die früheren Ergebnisse vielfach weitergebracht werden. Die Bauanalysen sind außergewöhnlich sorgfältig, in reichstem Maße ist die alte und moderne Literatur verwertet, die Sprache ist lebendig und anschaulich klar. Einen eigenen Hinweis verdient das zum weitaus größten Teil von Enlart selbst angefertigte Planmaterial. Bei den Photos kann man nicht immer den Unwillen unterdrücken, daß nicht eine bessere gewählt wurde. So hätte man z. B. von den herrlichen Kapitellen in Nazareth größere und deutlichere Abbildungen gewünscht und manche Bleistiftzeichnung lieber mit einer Photographie ausgetauscht gesehen. Indes, wo soviel Neues geboten ist, soll Nachsicht im einzelnen gerne zur Stelle sein: Das Werk ist wahrhaft ein Standardwerk! Zur Literatur wäre für das Kapitel: La Coupole du Rocher ou Templum Domini (Texte Vol. II, p. 207 ff.) das wichtige Buch von E. T. Richmond, The Dome of the Rock in Jerusalem, At the Clarendon Press, Oxford 1924, noch nachzutragen; auch die deutsche Literatur hätte stärker zitiert werden können; allerdings sind die Titel der zitierten durch ein Gewimmel von grammatischen Fehlern oft unleidig entstellt. Eine gewisse Ergänzung hat Enlarts Monumentalwerk vor kurzem durch das zweibändige Werk Jean Ebersolts gefunden: Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales avant et pendant les croisades. Tom I, 1928, Tom II, 1929. Paris et Bruxelles. Les éditions G. van Oest, das durch seine Literaturkenntnis hervorragt und als Materialsammlung einen bleibenden Wert haben dürfte. Allerdings sind in ihm die rein stilistischen Fragen fast kaum angeschnitten, für die besonders die deutsche mittelalterliche Forschung ein ausgesprochenes Interesse hätte. Wieviel auf diesem Gebiete noch der Klärung bedarf, möge an einem allgemein bekannten Beispiele hier kurz gezeigt sein. Das hier günstig zur Verfügung stehende Illustrationsmaterial rechtfertige den Exkurs!

Arthur Kingsley Porter hat in seinem berühmten Werke: Romanesque sculpture of the pilgrimage roads, Boston 1923, Vol. I, text p. 264, als erster ausgesprochen, daß die kleine Meisterfigur unter dem Thron der Gottesmutter des Tympanons der Gnadenpforte des Bamberger Domes auf ihrem Mantel ein Pilgerkreuz zeigt. (»On the sleeve of his coat may clearly be seen a cross, indicating that he had made the pilgrimage to the Holy Land.«) Dieses Kreuz in seiner ganz bestimmten Form ist Urkunde dessen, daß sein Träger eine Pilgerreise ins Heilige Land getan hat. Kingsley Porter glaubt, daß der Meister diese Reise gleich so vielen anderen Pilgern mit der nach Santiago di Compostella verbunden hat, weil ihm dies ein willkommener äußerer Beweis wäre für die vermutete Abhängigkeit des Bamberger Meisters von der Werkstätte des Meisters der Portalgewände von Santiago. Nun sind ohne Zweifel Ähnlichkeiten vorhanden, die allerdings auch in einer gemeinsamen Quelle beider ihre Erklärung finden könnten. Aber ist es nicht logisch, vor allem in Palästina zu suchen, da doch das Pilgerkreuz, wie Kingsley Porter selbst betont, zuerst für das Heilige Land spricht? Unter der dortigen Skulptur, die nur in sehr geringen Resten auf uns gekommen ist, ist keine, die im rein Qualitativen so nahe dem mimisch ornamentalen Bewegungsstile des Bamberger Meisters kommen würde, wie das vor 1187 geschaffene Thomaskapitell von Nazareth (Abb. S. 127). Ohne daß damit einer wirklichen Abhängigkeit des Bamberger Meisters gerade von diesem Stück das Wort geredet sei, ist doch zu sagen, daß sehr wohl ähnliche, heute nicht mehr bekannte Skulpturen früher in Palästina vorhanden gewesen sein können. Es ist bezeichnend, daß Prosper Viaud, Emile Mâle, Robert de Lasteyrie und Germer-Durand vor der Kapitellplastik von Nazareth das Wort »allemand« ausgesprochen haben, das allerdings Enlart, der die innigsten Beziehungen zur burgundischen Plastik und zu Etampes vor allem (texte vol. I, p. 129 ff. und vol. II, p. 305 ff.) feststellt, unterdrückt wissen möchte. Was auch die aufzunehmende Untersuchung noch ergeben mag, eines wird sich schon heute mit

Sicherheit sagen lassen, daß eine der Quellen des mimisch-ornamentalen Bewegungsstiles der Spätromanik in Palästina zu suchen ist. Die Aufgabe der Forschung wird es sein, diese Frage eingehender zu untersuchen. Hier sollte nur ein kurzer Hinweis auf das Problem gegeben sein. Johann Joseph Morper

Die Photographien auf S. 124—128 stammen von Lehner & Sandrock, Kairo. Der Hinweis auf sie wird Karl Groeber verdankt.

NAZARETH, VERKÜNDIGUNGSKATHEDRALE
KAPITELL, VOR 1187

Bücherschau

Martin Weinberger, Wolfgang Huber. Inselverlag, Leipzig 1930.

Man wird diesen Band über Wolf Huber in der Serie der »Deutschen Meister« besonders dankbar begrüßen, wird damit doch eine der eigentümlichsten Gestalten der älteren deutschen Kunst neu erschlossen, die dem Bewußtsein unserer künstlerischen Bildung noch bis zur Jahrhundertwende überhaupt verlorengegangen war. In der Zeit von Hubers Wiederentdeckung konnte die Klärung einer ganzen Stilerscheinung — des sog. »Donaustiles« — für die historische Wissenschaft wichtiger sein als die monographische Isolierung des Meisters. So mußte Weinbergers Arbeit zuerst ein Verlangen der wissenschaftlichen Forschung erfüllen. Wesentlich erscheint da vor allem die Zerstörung jener Vorstellung, daß Wolf Huber ein Schüler Albrecht Altdorfers gewesen sei. Deutlich wird gezeigt, daß die künstlerischen Qualitäten, deren Eindruck den jüngeren Huber erfüllen, nicht in den Donaustädten zu suchen sind, sondern in Salzburg und jenem Bereich der von Maximilian geförderten Kunsttätigkeit des Inntales. Gerade diese Kapitel, in denen eine Skizzierung der künstlerischen Beziehungen der einzelnen süddeutschen Landschaften und Städte im frühen 16. Jahrhundert gegeben wird, sind besonders aufschlußreich. Gehört Wolf Huber doch keineswegs zu den vereinzelten ersten Bahnbrechern der deutschen Renaissance, sondern schon zu der zweiten Phalanx jener Meister, welche mehr »organisch« aus einer ganz großen künstlerischen Kultur herauswachsen, sie gewissermaßen als Ausdruck ihrer eigenen Sprache erkennen und weiterbilden. Weinberger zeigt dann aber auch, wie gerade in diesem Augenblick ganz neue psychische und intellektuelle Mächte die Führung übernehmen. Künstlerisch bedeutete das ein völlig neues Bemühen um das Festhalten des Physiognomischen des Allernächsten ebenso, wie um das Einfangen universaler Fernen. Am unmittelbarsten wird diese Wendung erkannt in dem Verhältnis zu dem gleich gerichteten, doch etwas älteren und daher mehr zum »Romantischen« neigenden Altdorfer. Um so mehr mußte Weinberger das Singuläre der spätesten Werke Hubers betonen, die an der äußersten Grenze des Möglichen zu stehen scheinen. — In dem erhaltenen Werk überwiegen Zeichnungen und Graphik die Gemälde. Es darf hier nicht ganz übersehen werden, welche Arbeit der Verfasser schon in der philologischen Kritik der Materialien mit unbeirrbarer Sicherheit geleistet hat. Im Sinn der Buchserie wurde die wissenschaftliche Diskussion jedoch in die Anmerkungen abgedrängt, so daß sich eine konzentrierte Gesamtdarstellung ergab. Gerade Handzeichnungen und Graphik kommen in den Reproduktionen vorzüglich zur Geltung und werden sicher schon durch ihre motivische Unmittelbarkeit dem Buch in einem weiteren Publikum schnell Eingang verschaffen, der den Namen Huber in der Zahl seiner Meister noch nicht gewohnt war. C. Theodor Müller

Bamberger Hefte für fränkische Kunst und Geschichte, herausgegeben von H. Burkard und J. M. Ritz: Joseph Morper, Die Wandlungen des Bamberger Domes seit seiner Vollendung. Heinrich Mayer, Die Obere Pfarrkirche zu Bamberg. Joseph Maria Ritz, Die alte Jesuiten- und die neue St. Martinskirche. Joseph Maria Ritz, Schloß Seehof bei Bamberg.

Die vier zur Besprechung vorliegenden, mit Abbildungen gut ausgestatteten Hefte behandeln Denkmäler, die für die Kunstgeschichte Bambergs repräsentative Geltung besitzen und zugleich im weiteren Rahmen der deutschen Kunstgeschichte an hervorragender, ja erster Stille stehen. J. Morper rückt den Bamberger Dom in das wechselnde Licht geschichtlicher Zeiten. Aus den »Wandlungen«, die dieser, in seinem ewigen Sinne unwandelbare, in seinem Durchgang durch die Geschichte erfährt, erschließt er abstrahierend Grundmöglichkeiten, in und zwischen denen sich das Verhältnis

NAZARETH, VERKÜNDIGUNGSKATHEDRALE. KAPITELL, VOR 1187

der neueren Zeit zum historisch Gegebenen bewegt. Das Heft erhält besondere Bedeutung durch die hier erstmalig mitgeteilten Umbauvorschläge Küchels, die, realisiert, schwerste Eingriffe in den mittelalterlichen Baukörper bezeichnet hätten. — Die obere Pfarre, Bambergs gotische Kirche, hat in der Arbeit H. Mayers nun ihre noch ausstehende monographische Behandlung gefunden. Der Verfasser gibt eine eindringliche Darstellung des über die engeren Grenzen Bambergs hinaus bedeutsamen Bauwerks, seiner Geschichte und seines immer noch reichen künstlerischen Inventars. Die Baugeschichte zeigt sich freilich bei der geringen Erhellung, deren sie durch Archivalien fähig ist, noch als recht spröder Stoff. Die Einordnung in das Bauschaffen der Zeit nach Wirkung und Wechselwirkung — Mayer zieht Parlerbauten (Schwäbisch-Gmünd, Kolin, Kuttenberg) heran — erscheint noch problematisch. — Die ebenfalls monographische Abhandlung, die Ritz der Martinskirche widmet, erfreut durch eine vorzügliche Bauanalyse und die sachliche Klarheit der Darstellung. Ritz kann sich auf triftige Gründe stützen, wenn er den Bau in seinem gesamten Bestande, dessen Schlußdatum schon jenseits des Todesdatums seines Autors liegt, für Georg Dientzenhofer in Anspruch nimmt. — In „Schloß Seehof" führt uns der Verfasser in eine wahrhaftige Märchenwelt, wie sie nur das Rokoko mit seiner leichten glücklichen Hand zur Wirklichkeit erheben konnte. Das Schloß steht unverändert, der Garten ist verwildert, das Rauschen stürzender Kaskaden verklungen, die Wasser sind versiegt. Aus dem immer noch großartigen fragmentarischen Zustande von heute läßt der Verfasser den ungeahnt reichen, nur noch mittelbar erschließbaren von Anno dazumal vor uns aufsteigen und gewährt uns die Illusion einer in souveräner Zweckentbundenheit das Leben zum Feste umgestaltenden Zeit.

A. v. Reitzenstein

Fäh, Dr. Adolf, Das Marienleben. Ein Zyklus von 12 Bildern von Martin Feuerstein, Akademieprofessor, mit Gedichten von P. Theob. Masarey O. M. C. Lindenau. Verlag des Sakramentskalenders, 1926. 4°, kart.

In der ihm eigenen warmen Sprache schildert Prälat Dr. Fäh zunächst ausführlich das Leben des Schöpfers dieses Marienlebens, Prof. Feuerstein, und entwikkelt sein reiches künstlerisches Schaffen. Dann bespricht er in möglichst eingehenden Betrachtungen die einzelnen Bilder, welche die Geheimnisse vor der Menschenwerdung (3), die Rolle Mariens im Jugendleben Jesu (5), sowie im Opferleben des Herrn (2) behandeln und zum Schluß das Grab und die Krönung Mariens zum Inhalt haben. Zu jedem Bilde hat P. Theob. Masarey ein entsprechendes Gedicht geliefert. Die für Feuerstein sehr charakteristischen Arbeiten sind als Kopf- und Randleisten des von Pfarrer C. Hoheisel in Lindenau herausgegebenen Sakramentskalenders entstanden, eines Volksbuches, das seit 20 Jahren bereits sehr viel Segen in Schlesien gestiftet hat. Die vorliegende Ausgabe sollte einen Auftakt zur weiteren Ausgestaltung dieses Kalenders bilden. Die wertvolle, tiefschürfende Arbeit ist dem gegenwärtigen Staatssekretär unserer hl. Kirche, Kardinal Pacelli, gewidmet und verdient deswegen heute wieder besondere Beachtung. Der Künstler, der Kunstfreund und der fromme Katholik, sie werden in dieser Schrift alle auf ihre Rechnung kommen.

Michael Hartig

Schmaltz Karl und Gehrig Oscar, Der Dom zu Güstrow in Geschichte und Kunst. Güstrow, Carl Michaelsche Hof- und Ratsdruckerei. 1926. 4°.

Immer mehr werden dem deutschen Volke seine großen Schöpfungen der Vergangenheit vor Augen geführt, und die Arbeit ist der Mühe wert. Wir staunen über den Reichtum und die Größe unserer Kunst. In der Liebe und Wertschätzung der Heimat liegt der Weg zum neuen Aufstieg. Die Werte unserer Vergangenheit sind groß genug, uns zu neuem Leben zu verhelfen. Die großen Backsteinbauten des Nordens verdienen vielmehr Beachtung, als sie bisher gefunden haben. Der Dom oder, besser und richtiger gesagt, die Collegiatstiftskirche in Güstrow ist ein hervorragendes Werk dieser Gruppe. In den Kunst- und Ge-

schichtsdenkmälern des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin ist er wohl bereits 1901 von Prof. Dr. Friedrich Schlie (Bd. IV, S. 196—229) eingehend behandelt worden, aber leider haben diese Kunstdenkmäler nicht den Weg zum Volke gefunden und sind nur im Besitze Weniger. Schade, daß die beiden Herausgeber auf jede Anmerkung, die Bibliographie und die Registrierung des Textes und der Tafeln verzichtet haben, aber sie wollten eben nur eine Festschrift zur 7. Jahrhundertfeier des Baues geben. Die Illustrationen sind geschickt ausgewählt und technisch gut wiedergegeben. Sie geben eine gute Vorstellung von dieser Herrlichkeit. Michael Hartig

NAZARETH, VERKÜNDIGUNGSKATHEDRALE
THOMASKAPITELL, VOR 1187

Giotto und Michelangelo, Bd. 43 u. Bd. 4 der von H. Knackfuß begründeten Künstlermonographien in 3. und 4. Aufl. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing. 1926.

Trotz aller neueren, gelehrteren und umfangreichen Arbeiten erhalten sich die von H. Knackfuß begründeten Künstlermonographien, wie aus den neuen Auflagen der einzelnen Bände ersehen werden kann. Der Verlag versteht es auch, das Unternehmen auf der Höhe zu halten, indem er immer die rechten Männer sucht und findet, welche die ursprünglichen Arbeiten mit den neuesten Forschungsergebnissen in Einklang bringen und er scheut auch keine Opfer auf dem Gebiete der Illustration. Die farbigen Tafeln verursachen in ihrer Güte große Ausgaben, aber sie sind nötig, um das Schaffen der Meister in ihrem ganzen Umfange erkennen zu lassen. Durch die geschickte, lebensfrohe Verbindung in Wort und Bild sichert sich diese Folge ihre Berechtigung auch neben den Klassikern der Kunst. Der Leser sucht hier nicht einen vollständigen Katalog aller Schöpfungen des Meisters, aber er will den Meister aus seinem Leben, seiner Kunst und seiner Zeit kennen lernen. Dr. W. F. Volbach und Dr. Paul Schubring sind hier als Nachfolger von Thode und Knackfuß die rechten Führer. Michael Hartig

Ein neues Kommunion-Andenken hat M. Emonds geschaffen. Es ist ein farbiges Kunstblatt, das die Erste hl. Kommunion der Kinder darstellt. Hinter dem Priester an der Kommunionbank steht der Heiland mit ausgebreiteten einladenden Armen, den Hintergrund des Bildes ganz beherrschend. Die ganze Gestaltung ist natürlich auf das Kindergemüt abgestimmt, deshalb wird das Blatt auch seine Wirkung nicht verfehlen.

KALENDER FÜR 1931

Die »Altfränkischen Bilder 1931« zeigen den Wandel, den der neue Herausgeber Professor Dr. Fritz Knapp gegenüber dem früheren, Geheimrat Dr. Theodor Henner mit sich gebracht in charakteristischer Weise: früher das gemütvolle, feinsinnige Essay, jetzt die schärfere Problematik der Kunstwissenschaft. Gleich in den vier Studien über Riemenschneider wird man in diese Problematik hineingestellt. Ablehnen wird man den immer wiederkehrenden Versuch Knapps, Riemenschneider zu einem Würzburger zu machen, wo doch die urkundliche Klarheit für Osterrode in Sachsen als seinem Geburtsort ganz klar spricht. Damit fällt aber auch Hagelfutter oder Hans von Königshofen als sein Lehrmeister, und zwar auch stilkritisch. Denn Hagelfutter ist noch ein Nachklang Multschers, Riemenschneider aber steht trotz der Absage Knapps in seiner Plastik unbedingt mit der Ulmer Bildschnitzerschule in Zusammenhang, aber auch mit Martin Schongauer, wie Knapp des näheren begründet, und darüber hinaus mit dem Niederrhein, nicht nur den Niederlanden. Ein künstlerischer Entwicklungsgang Riemenschneiders führt von seinem Geburtsorte Osterrode folgerichtig über Niederrhein, Oberrhein, Schwaben nach Würzburg, wo er nicht alte Traditionen fortsetzt, sondern die letzte feinnervige Stufe deutscher Spätgotik in ganz persönlicher Eigenart im Gegensatz zu den vorhergehenden plumpen Bildhauern Würzburgs begründet. Mir scheint auch völlig unwahrscheinlich, daß Riemenschneider von der Bauplastik neue Anregungen entgegennahm. Seine Bauplastik (vgl. auch Dettelbacher Tympanon) bleibt immer nur malerisch, wird nie tektonisch und diese malerische Eigenart hat er nicht von der Spätstufe der gotischen Architektur herübernehmen müssen,

NAZARETH, VERKÜNDIGUNGSKATHEDRALE
KAPITELL MIT KAMPF DER DÄMONEN
VOR 1187

sondern lag in seinem innersten persönlichen wie zeitgebundenen Wesen. Bei der Bedeutung Riemenschneiders für den Altarbau betont Knapp mit Recht die Frühstufe des Creglinger Altares gegenüber neueren Spätdatierungen. Überzeugend tritt ferner Knapp in einem denkmalpflegerischen Artikel über den Würzburger Paradeplatz am Domchor und dem Vorplatz der Alten Universität für die baumlose Gestaltung dieser beiden schönen Straßenräume Würzburgs ein gegenüber einer falschen kleinbürgerlichen Romantik, die diese Plätze wieder bepflanzt sehen möchten. Auf dem Paradeplatz wäre höchstens eine niedere ovale Brunnenschale in einer modernen Weiterbildung gewisser römischer Platzgestaltung erträglich, vielleicht sogar vorteilhaft. Interessante kleinere Beiträge sprechen über den eklektischen Maler Johann Ulrich Bühler um 1620, einige neue Tiepolozeichnungen, zwei Walter-von-der-Vogelweide-Urkunden und farbige Wiedergaben der Neumünsterkirche und dem Kaisersaal der Residenz. Der Kalender ist wieder sehr gut ausgestattet und reich mit Bildmaterial versehen. (Verlag H. Stürtz, Würzburg, 16 Seiten mit farb. Umschlag, M. 2.—.)

In der gleich vornehmen, bewährten Aufmachung liegt der »Kalender bayerischer und schwäbischer Kunst 1931« herausgegeben von Hans Kiener vor (Ges. f. christl. Kunst GmbH., Kunstverlag, München. 24 S. mit farb. Umschlag M. 2.20). Der Herausgeber vertritt den Grundsatz, verschiedene Stimmen in seinem Kalender zu Wort kommen zu lassen. So schildert Prof. Hans Rose die zeitliche wie individuelle Schönheit der Salzburger Franziskanerkirche, eine ganz ausgezeichnete Bau- und Raumanalyse. Prof. Dr. Mader bringt einen Beitrag über zwei ikonographisch merkwürdige Wetterheilige St. Johannes und Paulus, die römischen Märtyrer (26. Juni), auf Grund zweier gotischer Figuren in Grögling bei Beilngries. Dr. Hermann Nasse spricht über den Münchner Maler Johann Georg Edlinger. Dr. H. R. Rosemann geht in seinem Aufsatz »Die Frauenkirche in Ingolstadt« weit über den angegebenen Titel hinaus, indem er eine groß gesehene vergleichende Übersicht über die bayerischen Hallenkirchen (Straubing, Amberg, Vilsbiburg) gibt. Zu dem schönen Grabstein des Abtes Wilhelm I. (Schneider) von Thannhausen im Bayerischen Nationalmuseum bringt Prof. Dr. H. Schröder wichtige sachliche und personelle Ergänzungen. Aus den kleineren Beiträgen seien noch die gotischen Landkirchen in der Umgebung Münchens mit Zeichnungen von Oberstudienrat August Böheimb hervorgehoben.

Ganz hervorragend ist wieder die neue Ausgabe des Abreißkalenders »Werke der Meister zum Jahr des Herrn 1931« von Dr. Heinrich Getzeny (Verlag Emil Fink, Stuttgart. Mit 12 vierfarbigen Tafeln, 8 Lichtdrucktafeln und 32 Abbildungen M. 3.60). Die Druckausstattung ist diesmal auf dem Gipfel des Möglichen. Der Begleittext ist von der Rückseite der Blätter auf einen Anhang verwiesen, so daß die Klischees tadellos zur Wirkung kommen. Als Thema ist die niederländische Kunst von van Eyck bis Rembrandt gewählt unter starker Heranziehung von Holzschnitten, Miniaturen, Handzeichnungen. Der Rembrandtsche Passionszyklus in München ist zum erstenmal in sehr gutem Vierfarbdruck wiedergegeben, dazu noch Gerard David, Memling, Rubens und einige Miniaturen in Farbdruck. Wiederum können wir nur sagen, daß dieser Kalender in jedes Haus der Freunde christlicher Kunst gehört, da er nicht nur vorübergehend, sondern dauernd eine Quelle des Genusses und der Belehrung bedeutet.

Auch die Abtei St. Bonifaz München setzt ihren Abreißkalender »Heilige Tage 1931« in einem zweiten guten Jahrgang weiter (Verlag Franz X. Seitz, München, M. 2.80). Die Bilder sind dem Kirchenjahr untergeordnet. Die Auswahl umspannt die christliche Kunstgeschichte in all ihren Zeiten und Zweigen, selbst das neuzeitliche, großartige Kruzifix von Adlhardt in der Erzabtei St. Peter wird mit Recht in diese Folge eingeordnet, ein gutes Zeichen für das weitherzige Verständnis der Benediktiner.

Der »Kalender zum guten Leben 1931« liegt ebenfalls in 2. Auflage vor (Verlag Karl Borr. Glock in Nürnberg M. 2.—). Er beschränkt sein Gebiet auf neuzeitliche Kunst, vielfach auch Graphik und Schriftblätter, und bringt neben dem Religiösen auch Profanes.

Dagegen ganz auf das religiöse Gebiet eingestellt bleibt der kleine Kalender »Das Jahr der Andacht« (Verlag Emil Fink, Stuttgart. Mit 20 Vierfarbendrucken, 30 Lichtdrucken und 4 Buchdruckbildern, M. 1.—) und zwar mit kleinen Bildchen, die durch Abschneiden als Gebetbuchbildchen verwendet werden können. Die gute Auswahl umfaßt Altes wie Neues.

Georg Lill

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NO, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.

P. SWITBERT LOBISSER: GESCHICHTE HIOBS

P. SWITBERT LOBISSER: DER GANG MARIENS ÜBER DAS GEBIRGE

S. LOBISSER, EIN KÄRNTNER HOLZSCHNEIDER

Von FRANZ CAUCIG

Es ist ein großer Bogen, der sich von der Kunst Albrecht Dürers zum modernen Holzschnitte Lobissers spannt. Dort war noch die Gotik in ihren Nachklängen und Auswirkungen sowohl im Formalen und im Physiognomischen mitbestimmend für den Aufbau der Szenerie, für den Ausdruck menschlicher Gefühlsäußerungen, für die Komposition als solche und daher für die ganze Bildwirkung in ihrer Gesamtheit. Das dekorative Moment tritt bei Albrecht Dürer gegenüber menschlichen Handlungen in den Hintergrund, der Mensch in seinen Äußerungen ist zur Hauptsache herausgearbeitet. Dies bedingt bei Dürer, wenn auch das deutsche Moment den Vorrang einnimmt, immerhin eine weit über die Landesgrenzen hinausreichende Bedeutung, die sich im Laufe der Zeit durch den Einfluß des Historischwerdens seiner Kunst noch verstärkt hat. In rein technischer Hinsicht arbeitete Dürer bei seinen Holzschnitten so subtil, daß vielfach zwischen dem Eindrucke der Holzschnitte und dem seiner Stiche kein Gegensatz zu erkennen ist. Dies liegt aber nicht nur in der technischen Vollkommenheit, sondern auch im Zeitwillen, der sich auch in der Malerei jener Epoche manifestierte.

Indessen sind Jahrhunderte vergangen und wir haben in dem Kärntner Switbert Lobisser einen neuen Holzschneider größten Formates erhalten. Der Geist seiner Holzschnitte entspringt durchaus dem Landschaftlichen seiner Umgebung. Man soll dies Kärnten gesehen haben, um seine Arbeiten richtig verstehen zu können. Die Ebene mit ihren dahinrauschenden, sich zum großen Strome vereinigenden Gewässern, mit den lieblichen, zwischen Höhenrücken eingebetteten Seen und den schönen Wäldern bilden das eine markante Moment der Landschaft, während dominierend in ihrer Wucht sich die Kalkgebirge zu ungeahnten Formenschönheiten ausgebildet haben. Hier der kahle Stein, der in großen Platten sich abbröckelt, kaum dem Krummholz Lebensmöglichkeit bietet, dort die sanften Hügelketten, die liebliche Täler bildend, sich zu den Schutthalden empordrängen wollen.

Switbert Lobisser, dessen Wiege in solch einer Bergriesenumgebung stand und der noch heute im Lavanttale die schneebedeckten Bergkuppen, die Hügelhänge mit ihrem saftvollen Grün um sich hat, äußert sich in all seinen Arbeiten immer wieder zu dieser Umgebung. Auch die Menschen sind andere geworden. Nicht in dem Sinne geworden, als ein Wechsel ihrer Lebensformen das ausschlaggebende Moment wäre, sondern lediglich die örtliche Verschiedenheit ist das Maßgebende zwischen Albrecht Dürers und

P. SWITBERT LOBISSER: DIE VERKÜNDIGUNG AN DIE HIRTEN

P. SWITBERT LOBISSER: CHRISTOPHORUS

P. SWITBERT LOBISSER: WALDANDACHT

P. SWITBERT LOBISSER:
DIE SELIGE HEMMA VON GURK

P. SWITBERT LOBISSER: TITELBLATT
AUS DEM »GMÜNDER HIRTENSPIEL«

Lobissers Gestalten. Dort war es der gotische Mensch, der in seiner ausgereiften Vollkommenheit den Städter umgab, hier ist es das Landvolk, das in seiner urwüchsigen Kraft, natürlichen Beherrschung seiner Sinne, lastenden Wucht der Arbeit, zu Lobisser spricht. Dieses Ineinanderwirken von schwerer Landschaft, schwerer Arbeit, schwerer Sprache einerseits, naturgebliebener Menschheit, stetes Abringen des Lebens andrerseits, ist die Voraussetzung, aus der Lobisser wirkt.

Switbert Lobisser ist 1878 geboren und trat 1899 in das Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal ein. War bisher nur die Natur das Einflußnehmende auf seinen jungen Geist gewesen, so trat die Ruhe des Klosterfriedens einerseits, die mächtige Beeinflussung durch die aufgestapelten Kunstschätze andrerseits, mächtig pochend an ihn heran. Spät erst hat er angefangen, seinem Kunstdrange zu folgen und nach Beendigung der Wiener Kunstakademie im Jahre 1908 begegnen wir ihm als Maler. Er versucht sich im Aquarell, schmückte manchen Privat- und öffentlichen Bau mit anerkannten Freskoarbeiten und erst im Jahre 1923 verfertigte er den ersten Holzschnitt, der von diesem Zeitpunkte an die Dominante seines Schaffens wurde. Daß Lobisser Maler war, ehe er zur graphischen Kunst überging, ist ihm zu ungeheurem Vorteile erwachsen. Wenn er auch die Farbe gänzlich vermissen kann, so ist das Plastische dadurch zu ungeahnter Steigerung gebracht, die Tiefenwirkung all seiner Kompositionen ist heute unübertroffen. Als Lobisser vor einigen Jahren in der Wiener Sezession etliche Holzschnitte zeigte, waren sich die Kunstkenner sogleich bewußt, hier eine neue Kraft erstanden zu sehen, die an Dürer gemahnte, die die persönliche Note niemals verleugnet und den Impuls, der ihm von seiner Umgebung zugeflattert kommt, richtig wertet. Wir sehen auch sowohl in seinen profanen wie in seinen religiösen Holzschnitten stets jenes urverwachsene Bauernvolk mitten in seine Berge, mitten in seine Wälder hineingestellt. Es ist eine Modernisierung der religiösen Themen, die aber nicht den Zufälligkeiten großstädtischen Gehabens ausgeliefert sind, sondern dem Jahrhunderte unveränderlich bleibenden Bergvolke die Handlungen zuschreibt, die in ferner Gegend, unter fremden Voraussetzungen sich abgespielt haben. Es ist Lobisser eine ungeheure Innigkeit und Naturverbundenheit dadurch gegeben, daß er eben diese Landschaft und diese Menschen in den Vordergrund rückt.

Maria schreitet über das Gebirge (Holzschnitt XXXIX; Abb. S. 129). Sie geht ihren Weg,

P. SWITBERT LOBISSER: MUTTERGOTTES

der sie zu Elisabeth führt, mit der sanften Miene einer bäuerlichen Magd, die einherwandelnd den schweren, steinigen, öden Pfad beschreitet, der von einem Tale zum anderen führt. Heimische Tiere nähern sich der Gottbegnadeten, ein Jäger, der wohl eben am Anstande war, beugt sich ihr zu. Das Ganze ist den Spielen abgelauscht und abgeguckt, die heute noch in verschiedenen Orten zu heiligen Zeiten vom Bauernvolke aufgeführt werden. Hirten kommen in ihrer derben Art und bewundern das Kindlein (LXXII; Abb. S. 132), das unter einem Strohdache in nächster Nähe wuchtender Bergmassive zur Welt gekommen ist. Und diese Hirten, die in ebensolchen strohgedeckten Unterschlupfen die Nacht verbringen (XXXV; Abb. S. 130), dort, wo gewaltige Baumriesen, von der Urzeit herstammend, durch den Sturm geborsten sind, sind ebenfalls stammverwandt mit dem Künstler. Auch die Engel, jene kleinen Knäblein, die zur Verkündigung vom Himmel herabpurzeln, geleitet von einem, der nichts Engelhaftes an sich hat, sind solcher Art, wie die bäuerliche Phantasie sie sich ausmalt.

Am eindringlichsten spricht wohl das Blatt »Waldandacht« zu uns (XXX; Abb S. 131). Es ist ein Märchen, das sich hier zu verwirklichen scheint. Eine Quelle entspringt im mächtigen Urwalde, titanenhaft greifen Baumäste ineinander, Schnecken und Frösche, allerlei unheimliches Getier hat sich sein Stelldichein an diesem Plätzchen gegeben. Wie in einer Nische sitzt Maria, das Kind säugend, allen jenen süßlichen, unpersönlichen und kitschigen Nimbusses beraubt, der sich leider in christlicher Kunst derart breit gemacht hat, daß wahre Kunst gegenüber solchen Machwerken zurückstehen muß. In dem Gesichtsausdruck Mariens ist die ganze Herbheit dieses Volkes hineingezaubert und das Staunen über solch übernatürliche Möglichkeit ist noch in ihr. Ein Holzfäller steht daneben. Den Hut hat er zur Erde geworfen, sein Werkzeug, dasjenige also, das ihm das Lebens-

erhaltende ist, hält er in Händen, sein rauhes Gesicht, vom Barthaar wirr umkraust, sieht sanft hernieder zu solcher Reinheit. Ein Jäger naht in der ganzen demütigen Haltung, die die Naturliebe ihm aufzwingt. Leise naht er mit seinen schweren Schuhen, als fürchtete er, dieses Märchen, gleich einem scheuen Wild, zu vertreiben. Bewundernswert ist die Halbschattentechnik des Meisters. Im Düster des Waldes ist die Szene aufgebaut, dahinter sich die unendliche Tiefe sich wiederholender Gestaltungen ergibt. Mehr geahnt als gesagt ist die Schwere des Waldesinneren und lieblich entsteigt ihr die Gestalt Mariens, die lediglich im Gewande dem Althergebrachten eine Konzession macht.

Aus diesem Rahmen fällt die Madonna (III; Abb. S. 133), die das schlafende Kind im Arme trägt, auf den ersten Blick wohl heraus, doch ist dies nur scheinbar, denn solche Engelszüge gibt es auch unter dem Bauernvolke, allerdings nicht auf den Höhen, wo der schwere Schritt den ganzen äußeren Menschen beeinflußt, sondern in den Tälern, wo die Seen die groben Formen ausgleichen, wo die Dirn und der Knecht eine andere Sprache reden als der Gebirgler, der unter der Last seines Broterwerbes ächzt.

Das Panorama Kärntens, einen Querschnitt durch sein Äußeres, zeigt Lobisser, wenn er die Geschichte Hiobs erzählt (XCV; Kunstdrucktafel). Auf Bergesgipfel, in geballten Wolken Gottvater mit dem Satan, der zündende Blitz, der fallende Baum, das unter Sturmesgewalten seufzende, dem Einsturze nahe Wirtschaftsgebäude, der Überfall der Chaldäer, die eilenden Knechte, deren einer dem soeben bei der Tafel sitzenden Hiob die erste furchtbare Nachricht bringt. Hiob selbst ist der einzige, der in altertümlicher Gewandung gegen die übrigen Personen, die sich um einen rohgezimmerten Tisch in lustiger Laune gruppieren, hervorsticht. Flehend und Gott lobend erhebt der Greis seine Hände. Die ganze Erzählung der Hl. Schrift ist in einem Blatte vereint, doch so, daß die Gleichzeitigkeit nicht störend wirkt, wie in Kunstäußerungen vergangener Zeiten.

Es gibt auch Blätter von Lobisser, in denen lediglich die Umgebung, die Natur, dem Lande entnommen ist, die Menschen und ihre Tätigkeit aber der legendären Auffassung entsprechen. Teilweise ist dies dem Christophorusblatte eigen (XXIV; Abb. S. 130), denn dieser Christoph ist kein Kärntner, wogegen aber der Einsiedlermönch, der erschrocken an seinem Glöcklein zieht, ein Einödbauer in seiner reinsten Form ist. Man beachte auf dem Christophorusbilde das wunderbare Wasserspiel, das immer und immer wieder in Kärntens Landschaft den melodischen Ton bringt. Das kleine Blatt der seligen Hemma von Gurk endlich (CVII; Abb. S. 132) ist reine Legende. Der Stifterin holdselig Angesicht ist reine Erhebung zu Gott, ein Emporwachsen über die Stätte ihrer irdischen Tätigkeit, ein Entgegenziehen zu dem reinen Sterne, der vor Gottes Himmelstüre Wache hält.

Die Technik in diesem Schnitte charakterisiert so recht den Abstand zwischen Dürer und Lobisser, denn wenn jener durch Kleinarbeit den Zügen ihre Charakteristik verleiht, arbeitet Lobisser mit wuchtig geführtem Werkzeug die Feinheiten seiner Gestalten heraus. Lobisser hat eine Unzahl profaner und geistlicher Schnitte verfertigt, die seinen Ruf begründeten. Seine Schnitte finden sich nicht nur in der Albertina zu Wien, im Metropolitan-Museum zu New York und im British Museum in London, sondern werden auch von Kunstfreunden gesammelt und gelten als ein vollendeter Ausdruck dieser Kunstgattung in unserer Zeit.

HANS MAURACHER, EIN TIROLER BILDHAUER

Von BRUNO BINDER

Das uralte Bauernland, das seit den Tagen Michael Pachers der deutschen Kunst so manchen großen Meister schon geschenkt hat, ist auch die Heimat Maurachers, dem die christliche Kunst manch wertvolles Stück verdankt. Kaltenbach im Zillertal ist sein Heimatsort. Am 1. Juli 1885 ist er dort als Sohn eines Wagners zur Welt gekommen. Soweit er sich zurückerinnern kann, immer war er mit Schnitzereien beschäftigt. Ein kleines Taschenmesser und ein Scheit Holz waren seine ständigen Begleiter. Seine Mutter pflegte seinen plastischen Sinn, indem sie ihn immer zu den schönsten Weihnachtskrippen in der Umgebung führte. Die künstlerische Veranlagung war ein Erbteil mütterlicher Seite. Ein Bruder seiner Mutter war infolge einer Gehirngrippe geistig zusammengebrochen. Der lebte in Maurachers Elternhause, betrieb philologische Studien,

HANS MAURACHER: ANBETUNG DER HIRTEN

Im Besitze von Herrn Dr. Stocky, Köln a. Rh.

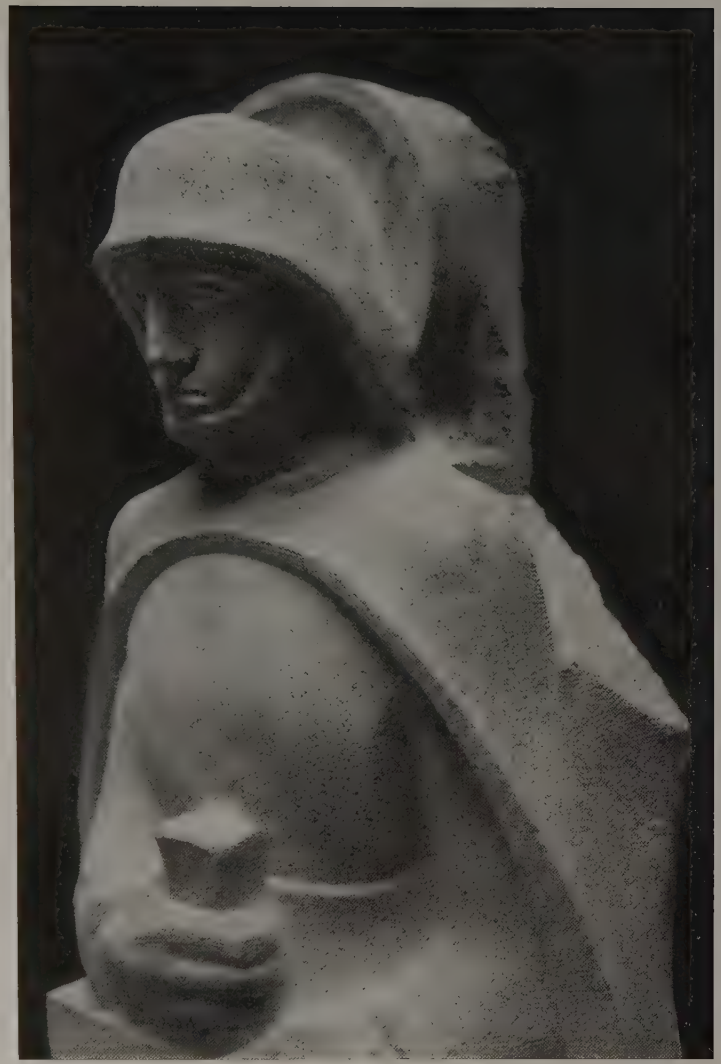
HANS MAURACHER: MUTTERGOTTES
Im Besitze S. E. des Herrn Kardinal Schulte-Köln

modellierte, malte und musizierte daneben. In den Volksschuljahren entstanden dann allerlei kleine Tiere und Krippenfiguren. Der praktische Sinn seines Vaters, der zu all diesen Dingen keine Beziehungen hatte, entschied, daß sein Junge Drechsler werden sollte. Mauracher kam hierauf nach Schwaz in die Lehre. Da war es für eine Zeit mit seiner Kunst vorbei. Er war unterdessen 15 Jahre alt geworden, da hörte er zum erstenmal einen Geigenkünstler. Eine neue Welt erschloß sich ihm. Mauracher wollte nun ein Geiger werden. »Eine wohlwollende Hand verschaffte mir ein Instrument und einen Lehrer«, erzählte er gelegentlich. Nach vollendeter Lehrzeit zog er dann als Siebzehnjähriger mit der geliebten Geige auf dem Rücken sozusagen als wandernder Musikant zum heiligen Land Tirol hinaus in die weite fremde Welt. Bis zu seiner Militärzeit blieb er in Deutschland, arbeitete als Drechsler in größeren Betrieben in Regensburg, Düsseldorf und Eisenach. Die freien, einsamen Stunden füllte er mit Musik aus, denn er wollte es zum Musiker bringen. Im Jahre 1906 kam Mauracher zum Militär und wurde zur Regimentsmusik eingeteilt. Ein bösartiges Geschwür am rechten Daumen aber zwang ihn, den Fiedelbogen mit dem Schnitzmesser wieder zu vertauschen. Im Jahre 1909 zog er nach dem Tode seines Vaters mit einem Handkoffer voll »Kleinfigürl« nach München und sprach bei Professor Heinrich Wadere an der Kunstgewerbeschule vor. Dieser vorzügliche Lehrer und Künstler erkannte sogleich die Begabung und nahm ihn in die Bildhauerklasse auf. Zweieinhalb Jahre verblieb er dessen Schüler. 1910 war er schon in der Münchner »Secession« vertreten. Die damals ausgestellte Gruppe »Pferd und Füllen« ist inzwischen nach Amerika verkauft worden. 1912 nahm Mauracher ein Förderer nach Düsseldorf mit. Professor Janssen an der Akademie leitete seine weitere Ausbildung. Dort studierte er vor allem den Akt. Heimweh nach seinen geliebten Tiroler Bergen führte ihn 1913 wieder nach Hause. 1914 mußte er ins Feld. Nach dem Zusammenbruch wurde er Landwirt, seit 1923 widmete er sich ganz seiner geliebten Kunst. Er lebt in Graz. Erreichte er dieses Ziel auch erst auf Umwegen und nach Überwindung zahlreicher Hemmungen, so ist sie in ihrer Entwicklung doch einheitlich geblieben. Gründliche Naturbeobachtung, Verständnis für die Bedingungen des Materials haben seit jeher seine Arbeiten ausgezeichnet. Zu den Frühwerken gehört die vom Prinzregenten Luitpold von Bayern erworbene »Kuh und Kalb«. Sein frommer Sinn, der im Elternhause sorgsamste Pflege fand, führte Mauracher in das Gebiet der christlichen Kunst. Ein überlebensgroßer »Christus am Kreuz« (Abb. S. 137), in Rotlinde geschnitzt, und die vor wenigen Monaten vollendete »Mutter mit dem Kind« (Abb. S. 136), beide bestimmt für Seine Eminenz den Kardinal Dr. Schulte von Köln, sind kennzeichnend für seine bisherige Entwicklung: seelischer Ausdruck, hervorgegangen aus einem tiefen religiösen Empfinden, Monumentalisierung und Naturalismus sind die drei Komponenten seiner Kunst. Ist im Kruzifixus jede Muskelpartie vorhanden, die bedingt ist durch die anatomische Struktur, so ist in der Madonna nur soviel gegeben, als gerade noch notwendig ist, um die äußere Form zu erkennen. Mit dem Ausdruck

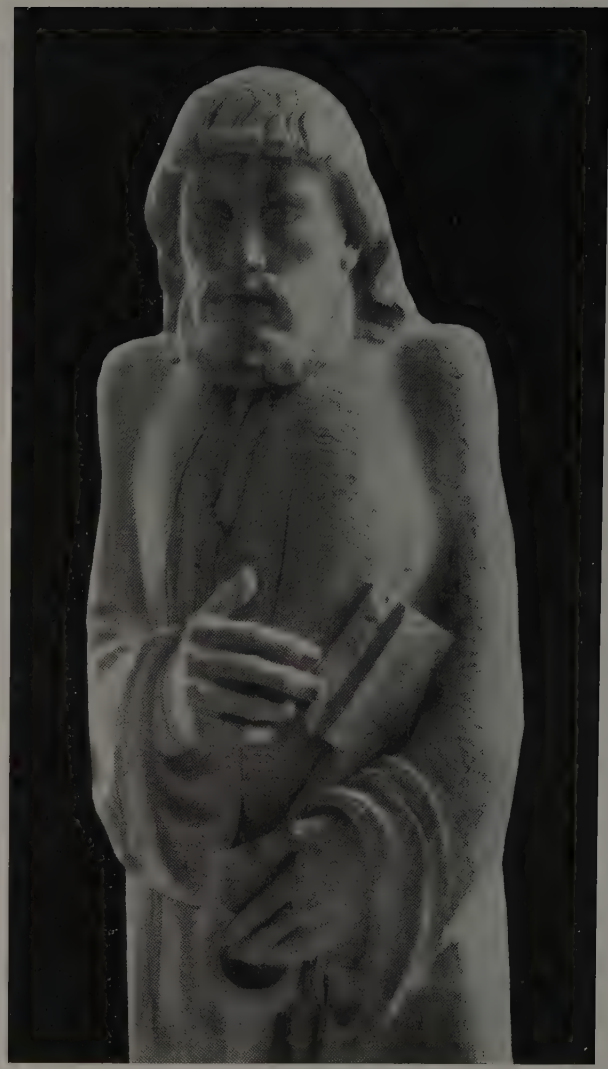
HANS MAURACHER: KRUZIFIX. IM KÖLNER PRIESTERSEMINAR

größter Innigkeit drückt die Gottesmutter das Kind an sich. In ihrem Angesicht erkennt man die Spuren tiefer Wehmut über das künftige Leid, das über ihr Kind hereinbrechen soll. Keine Verbindung zwischen ihr und der Außenwelt, was auch durch den die ganze Gruppe abschließenden Mantel zum Ausdruck kommt. Ruhige große Linien beherrschen die monumental gehaltene Gruppe. Beide Gestalten sind ebenso wie in der »Pieta«, gegenwärtig in Tiroler Privatbesitz, zu einer Einheit zusammengewachsen. Großflächig komponiert, keine die Aufmerksamkeit ablenkende Einzelheit. Jede Linie verstärkt nur den Gesamteindruck. Trotzdem Mauracher schon so bedeutende Beweise seines Könnens gegeben hat, ist bei ihm das Suchen nach neuen Formen noch lange nicht beendet. So ist z. B. ein »Hl. Nikolaus« noch stark im gotischen Geiste empfunden, wie er überhaupt von der Gotik die stärksten Anregungen empfangen hat. Großzügigkeit wird man aber auch dieser Plastik nicht absprechen können. Eigene Gedanken sind vor allem in seinen Kriegerdenkmälern zu finden. Da will er nicht erzählen, sondern aufrütteln, erheben, erschüttern. Nur unter diesem Gesichtswinkel wird man Kompositionen wie das Denkmal von Ried verstehen, in dem der Tod mit dem Stahlhelm auf dem Haupt die Schrifttafel im Schoße hält (Abb. S. 140). Mehr auf Schönheits-

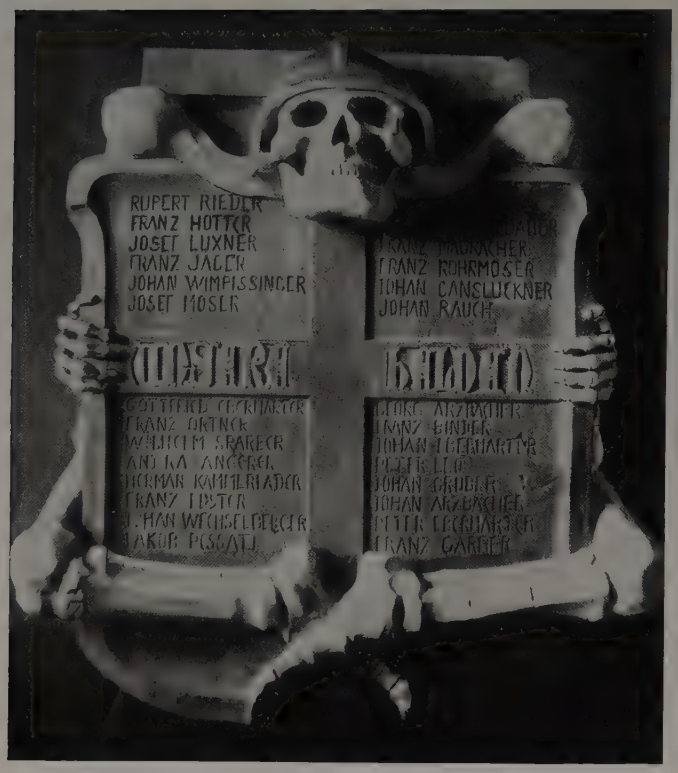
HANS MAURACHER: KRIEGERDENKMAL IN FORM EINES KIRCHENTORES
IN FOHNSDORF (STEIERMARK). TREIBARBEIT



HANS MAURACHER: ST. MICHAEL. AUSSCHNITT AUS EINEM KRIEGERDENKMAL IN FOHNSDORF (STEIERMARK). STEIN



HANS MAURACHER: ST. PETRUS



HANS MAURACHER: KONSOLE FÜR EIN KRIEGERDENKMAL IN RIED. HOLZ, BEMALT

wirkung ist das von Fürstenfeld (abgebildet auf Seite 106 des Januarheftes 1926) gearbeitet. Vorzügliches leistet Mauracher auf dem Gebiet der Kripperlplastik (Abb. S. 140). Darin nähert er sich aber wieder mehr den Meistern des Barocks. Lebendigkeit im Ausdruck und Frömmigkeit in der Empfindung rückt ihn in die Nähe der Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Bald heiter, bald schalkhaft, bald tief ergriffen über das zu schauende Wunder sind diese kleinen Manderln. Neben der Kirchenplastik befaßt sich dieser begabte Künstler auch noch mit dem Bildnis. Eine seiner besten Arbeiten auf diesem Gebiete ist die einfach gehaltene Holzbüste Dr. Jakob Ahrers, des bedeutendsten Finanzministers, den Österreich je gehabt hatte, dessen energische Gesichtszüge schon prachtvoll im Holz wiedergegeben sind, und der Baronin Hilda v. Spur, seiner großen Gönnerin und Förderin. In den letzten Monaten hat Mauracher in Köln einige hervorragende Persönlichkeiten der deutschen Zentrumspartei modelliert, so Dr. Julius Stocky und dessen Gemahlin, Frau Dr. Änny Stocky, den japanischen Konsul Heinrich Maus, dessen Sohn Assessor Dr. Heinrich Maus, Parteiführer Justizrat Dr. Mönnich und Rechtsanwalt Dr. Kappe. Gegenwärtig beschäftigt ein lebensgroßer »St. Georg« den Künstler. Pferd und Reiter sind aus einem Baumstück gehauen. Was ihm an freier Zeit übrigbleibt, widmet er dem Schnitzen bäuerlicher Typen und der Malerei. Mauracher ähnelt auch in der Art seines Schaffens den alten Meistern seiner Heimat, die nicht müde geworden sind, den Glauben ihrer Kindheit und ihrer Väter aus ihren Werken zu uns sprechen zu lassen.

HANS MAURACHER: KRIPPE

MAX THALER: DORFKIRCHLEIN IN KREIT B. INNSBRUCK

DAS NEUE KIRCHLEIN IN KREIT BEI INNSBRUCK

Von HEINRICH HAMMER

Der Versuch, auch auf dem Lande, etwa in ganz kleinen Gebirgsgemeinden, kirchliche Neubauten in den Formen und aus der Empfindung unserer Zeit heraus zu gestalten, kann nur zum Ziele führen, wenn es gelingt, diese Formen einerseits mit dem kirchlichen Bedürfnis solcher Orte, andrerseits aber auch mit dem einfachen Schönheitsgefühl seiner Bewohner in guten Einklang zu bringen. Denn schließlich handelt es sich doch darum, daß die künstlerische Wirkung sich denen irgendwie überträgt, die hier dem Gottesdienste beiwohnen wollen. Vielleicht bildet nach dieser Richtung die kleine Kreiter Kirche, die den von Innsbruck ins Stubaital Fahrenden von freundlicher Höhe entgegenblickt, einen besonders erfreulichen und in mancher Hinsicht sogar vorbildlichen Fall, so daß es gerechtfertigt erscheint, auch weitere Kreise damit bekannt zu machen.

Die kleine Berggemeinde Kreit hatte seit 1803 eine kleine Kapelle, der 1911 auch die Meßbewilligung erteilt wurde, die aber dem sonntäglichen Zudrang längst nicht mehr genügte und zudem in den letzten Jahren immer baufälliger wurde. Nach manchem Hin und Her wurde der Beschluß gefaßt, eine neue Kapelle etwas oberhalb der früheren zu bauen. Zum Gedeihen des Unternehmens trug der Umstand entscheidend bei, daß ihm eine ebenso tatkräftige als kluge Persönlichkeit, Frau Marie Hutter, ehemals Lehrerin, später Gutsbesitzersfrau in Kreit, ihre ganze Liebe und Ausdauer zuwandte: ihrer Beharrlichkeit ist es vor allem zu danken, daß Bau und Ausstattung eine wirklich künstlerische Gestalt im Sinne unserer Zeit gewann. In Max Thaler in Innsbruck fand sie zunächst die geeignete Kraft für den Gesamtplan, einen jungen, modern geschulten Architekten, der eine Zeitlang im Atelier Klemens Holzmeisters gearbeitet hatte. Sein Projekt wurde Ende Mai 1924 von der Gemeindevertretung angenommen und sofort an die Ausführung gegangen. Opferwillig leistete die ganze Gemeinde selbst Dienste bei der Grundaushebung und bei den Materialfuhren. Am 2. August 1924 konnte der Grundstein gelegt werden und schon Ende September fand die Firstfeier statt. Dann begannen neue Mühen um die Ausstattung des Kirchleins, wobei wieder Thaler der von der Gemeinde mit der administrativen Leitung betrauten Frau Hutter mit Tat und Rat zur Seite stand. Die wichtigste Angelegenheit war die Ausmalung des Innern mit Fresken. Unter einer Reihe von Entwürfen zum Teil sehr bekannter Namen hatte ein Moderner, Ernst Nepo

ERNST NEPO: DIE ALTARWAND IN KREIT

in Innsbruck, den Sieg errungen. Und gegen eine Reihe von Widerständen, die sich der wirklichen Betrauung Nepos entgegenstellten, setzte es Frau Hutter auch schließlich durch, daß ihm Mitte Juni 1926 der Auftrag zuteil wurde. Er hat die Innenfresken noch im selben Jahre vollendet. Die übrige Einrichtung folgte allmählich und am 21. Dezember wurde das Kirchlein vom Abte von Wilten konsekriert.

Der Bau Max Thalers, in seinen Ausmaßen immerhin über die einer »Kapelle« beträchtlich hinausgehend, weist nun wirklich jene schlichten und dabei überzeugenden Formen auf, in denen eine echte, ungesuchte, gesunde Modernität sich verrät. Über das Sträßlein, an dem die alte Kapelle stand, höher an den Hang gerückt, blinkt es mit seinen weißen Mauern und roten Dächern gewinnend in die weite Talrunde hinaus. Es besteht aus einem breiten, verhältnismäßig kurzen Schiff mit dreiseitig gegen Westen ausspringender Altarnische und je einem schmalen, oblongen Querarm an beiden Flanken. Der ins Tal schauenden Eingangsseite ist eine kleine, massig gemauerte Vorhalle vorgesetzt und hier ragt auch vom hohen Walmdach des Schiffes ein kurzer Dachreiter mit Zeltdach auf. Die Wände sind ganz schlicht gehalten, nur durch die bündig gestellten Fensteröffnungen belebt, die die Form eines niedrigen Spitzbogens haben. Die breiten Proportionen des ganzen Baues, die dicken Mauern, das hohe massige Dach über niederen Seitenwänden, das kurze Türmchen geben dem Ganzen etwas erdverwachsen Stämmiges, im Grundgefühl der Romantik Verwandtes. Anlage und Fensterformen erinnern an die bekannte Batschunser Kirche Klemens Holzmeisters. In einer solchen Anlehnung finden wir aber nicht nur keine Unselbständigkeit des Architekten, sondern vielmehr einen gesunden Zug moderner Kunstentwicklung. Nichts hat dem Streben nach einer Gegenwartskunst mehr Schaden getan, als die unselige Anschauung, es müsse an einem Bau jede Form schlechthin neu erfunden sein und dürfe nur ja an nichts anderes in weitem Umkreise erinnern. In alter Zeit schloß man sich vorbildlichen Lösungen der-

ERNST NEPO: DIE FRESKEN DER EMPORE IN KREIT

selben Aufgabe unbesorgt an und schränkte die eigene Erfindung darauf ein, das dort Erreichte dem neuen Fall anzupassen: so allein bildete sich jene Tradition, um die wir unsere Vorfahren so sehr beneiden. Gerade dieses edle Maß von Selbständigkeit hat aber Thaler auch am Kreiter Kirchlein bewährt: die kompliziertere Anlage der weitaus größeren Batschunser Kirche erscheint den bescheideneren Ausmaßen eines Bergkirchleins entsprechend vereinfacht und bündiger zusammengefaßt.

In der Innengestaltung hingegen konnte der Architekt sich freier ausleben und es ist ihm hier gelungen, im Zusammenwirken von Raumbildung, malerischem Schmuck und Einrichtung eine traulich-andächtige Stimmung ganz selbständiger und köstlicher Art zu erreichen. Nach dem Brauch tirolischer Landkirchen ist ein schmaler Vorraum und über ihm ein ebensolcher Betchor vom Schiff abgetrennt, gegen welches sich beide mit drei großen spitzbogigen Öffnungen wenden. Der linke Querraum ist als Sakristei eingerichtet, in deren Vorderwand ein Betstuhl eingebaut ist, der rechte als Sängerraum; im westlichen Abschluß öffnet sich, wieder mit Spitzbogen, die Altarnische. Bestimmend für den Gesamteindruck des Inneren ist aber der fast quadratische Raum des Schiffes, der über geringer Wandhöhe von einer mächtigen, aus seitlichen Schrägen zu ebener Mitte ansteigenden Holzbalkendecke überdeckt wird. Das warme Dunkelbraun, das sie über die weiß getünchten Wände breitet und dem unten im selben Braun der Wandsockel, die Betbänke, die Rautengitter der Querarme antworten, bestimmt die ganze Innenstimmung, nähert sie in eigenartiger Weise wieder der ernsten Wirkung romanischer Kapellenräume.

Doch fügen in diese gedämpfte, dämmerige Grundstimmung nun die Fresken Nepos mit maßvoller Farbigkeit eine belebende Note. Das Hauptfresko an der Altarwand, die »Verkündigung« mit den gloriesingenden Engeln umgibt die helle Altarnische mit einem Kranze anmutiger Gestalten. Ihm gegenüber mahnt an der Wand des Betchors ein

ERNST NEPO: MARIA

zweites Fresko an den Tag des Gerichtes: Sankt Michael mit Schwert und Waage und der Todesengel mit der Sense stehen dort beiderseits des Gottesauges, verbunden durch ein Schriftband mit den Worten: »Wachet und betet, denn ihr wißt weder Tag noch Stunde«. Nepo gehörte nach der Formensprache seiner bis dahin entstandenen Gemälde der Richtung des deutschen Expressionismus an und auch in den Typen der Kreiter Bilder verleugnet er diese seine persönliche moderne Einstellung nicht. Aber wie der Architekt hat auch er seine Gestaltung dem Gebot des besonderen Falles angepaßt und eine stillere, jedem Betrachter einleuchtende Schönheit gesucht, die trotzdem der konventionellen Süßlichkeit der bisher fast allein für kirchenfähig gehaltenen Nach-Nazarener gegenüber charaktervoll erscheint. Den Unterschied erkennt man bei einem Blick auf das 1914 gemalte, langweilige Herz-Jesu-Bild von Marie von Oer, das an der Wand hinter dem Altare hängt und allein noch den sonst einheitlichen künstlerischen Eindruck des Kirchleins stört. Nepo hat diesen Innenfresken später noch ein weiteres, den hl. Joseph darstellendes, über dem Eingang hinzugefügt, das indes jenen nicht ganz ebenbürtig ist. Im ganzen aber hat dieser Künstler mit seinen Kreiter Wandbildern den Beweis erbracht, daß die Kirchenmalerei auch mit modernen Formen kirchlich und populär wirken könne. Denn dem Vernehmen nach ist nicht bloß die Geistlichkeit der Pfarre, zu der Kreit gehört, sondern es sind auch die Kreiter Bauern selbst nach manchen anfänglichen Zweifeln heute stolz und glücklich über ihr schmuckes Kirchlein, das so recht eigentlich geeignet ist, ermunternd und beispielgebend für ähnliche Fälle zu wirken.

ALBERT BECHTOLD, EIN VORARLBERGER BILDHAUER

Von P. CAJETAN OSSWALD S.O.S.

Es waren ein paar schöne Stunden, die ich wieder einmal beim Bildhauer Albert Bechtold in Bregenz verleben durfte. Den Künstler in seiner warmen Häuslichkeit zu sehen, von den Arbeiten und Sorgen vergangener Jahre, den Hoffnungen kommender reden zu hören in seiner schlichten, bescheidenen Art, ist wohl eine liebenswürdigste Einführung in das Verständnis seines künstlerischen Schaffens. Manche seiner Werke hatte ich bereits an Ort und Stelle gesehen, bei einigen die Entstehung in der Werkstatt gleichsam miterlebt; über die ganze bisherige Lebensarbeit gewann ich aber erst einen Überblick, als wir nun das Gesamtwerk in schönen Wiedergaben von Hand zu Hand gehen ließen; auch einen ordentlichen Respekt vor dem Reichtum großer und kleiner Plastik und graphischer Blätter. Dann nahm ich die Schätze mit in meine Zelle.

ERNST NEPO: VERKÜNDIGUNGSENGEL

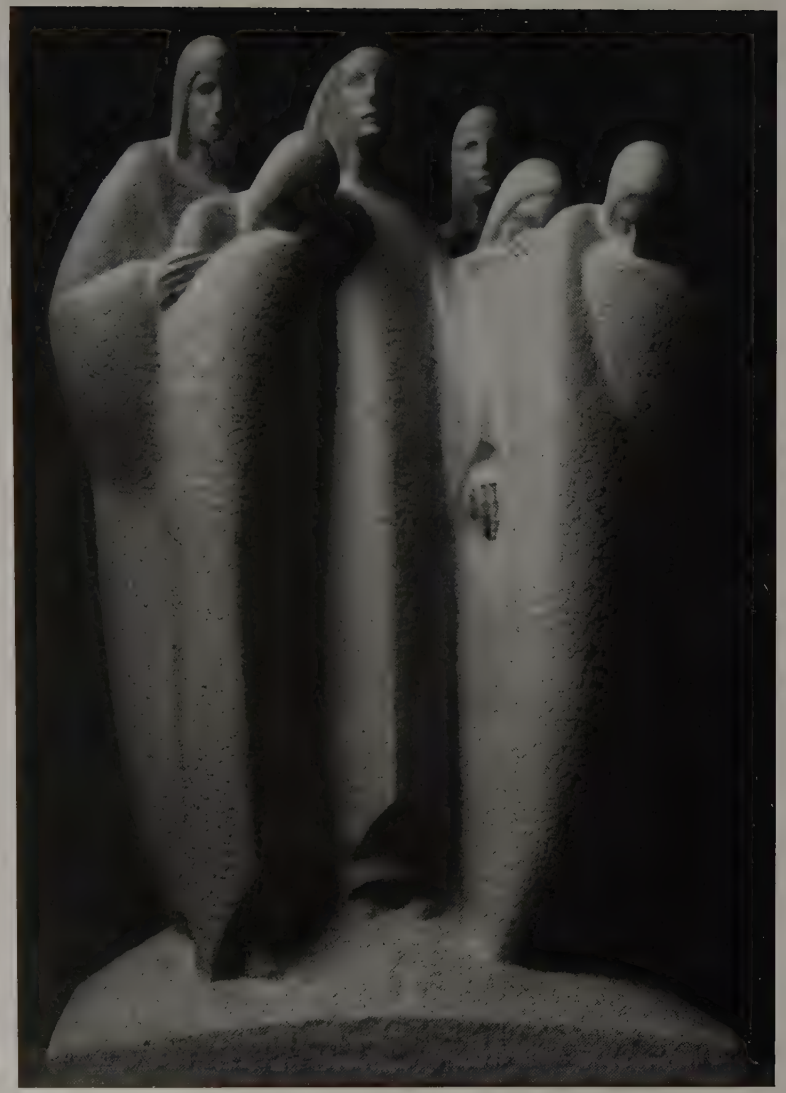
Bald drängte sich fremde Kunst dazwischen: Erinnerungen an Rodin, Hildebrand, Lehmbruck, Archipenko, Barlach tauchten auf; die Abstraktionen Schmidt-Rottluffs, die Zartheiten Edzards; Klänge aus den Kreisen derer um Stefan George, August Stramm, Reinhard Johannes Sorge. Mit anderen Worten: A. Bechtold steht inmitten der modernen Kunstbewegung. Empfindlich gegen alte Schablonen, ist er äußerst empfänglich für neue Eindrücke, von lebendigster Entwicklungsfähigkeit, die auf den ersten Blick als sprunghafte Willkür, bei näherem Eingehen aber nur als notwendige Abwandlung und, man darf wohl sagen, Verwirklichung und Verfeinerung seiner künstlerischen Sonderart gedeutet werden kann. Aus dem modellnahen Klassizismus seiner letzten Akademie- und ersten Meisterjahre führt der Weg durch die Leidenschaftlichkeit und Auffälligkeit eines stark abstrahierenden Expressionismus, um dann in die warme Geschlossenheit und Seelenhaftigkeit einzumünden, durch die sich die Schöpfungen seiner letzten Jahre auszeichnen[1]).

Des Vorarlbergers Art ist überlegsam und sachlich; sie läßt die ungewöhnliche Empfin-

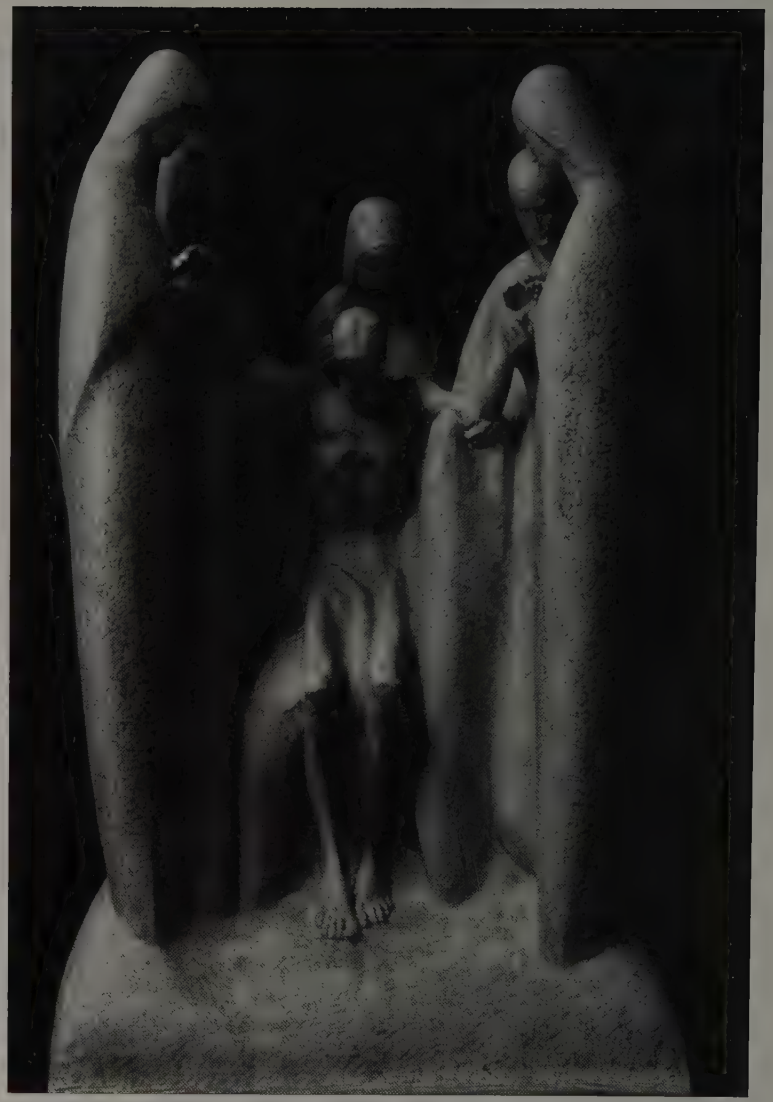
[1]) Anmerkung der Redaktion: Diejenigen, denen der Stil des Künstlers auf den ersten Blick fremd

ERNST NEPO: HL. MICHAEL

ERNST NEPO: TODESENGEL



ALBERT BECHTOLD: DIE FRAUEN AUF GOLGATHA, 1927



ALBERT BECHTOLD: DER MANN DER SCHMERZEN, 1928

ALBERT BECHTOLD: PIETA, 1927

dungsinnigkeit Bechtolds nie in Weichlichkeit zerfließen: vor Sentimentalitäten blieb seine Kunst bewahrt. Auch vor Geschäftsroutine: die meisten Werke sind Eingebungen des Augenblicks, nicht auf Bestellung hin ausgeführt. Ob immer zum Vorteil des Werkes, sei dahingestellt. Eine gesunde religiöse Kunst geht an den Wünschen einsichtiger Auftraggeber und den Forderungen christlichen Volksempfindens nicht zugrunde, wird aber vor manchen Unverständlichkeiten bewahrt. Zeitweise stand es um den künstlerischen Ruf Bechtolds bei seinen Landsleuten bedenklich, und manches Werk aus der Zeit um 1925 dürfte in dieser Zeitschrift kaum Platz finden. Daß der Künstler einem inneren Zwang gehorchte und bei allem Wechsel der Stilmittel seiner Grundstruktur treu blieb, ist sicher; schwieriger, die Tatsache nachträglich zu begründen. An Geschäftsabsichten darf nicht gedacht werden. Traditionsmüdigkeit, Gegenwartsekel, der Wille zu radikalem Neubeginn haben auch die neuen Kunstformen hervorgetrieben: die rücksichtslose Betonung des Materials, der klaren Fläche, des exakten, zugigen Striches; die Entschiedenheit, mit geringsten Mitteln stärkste Wirkung zu erzielen. Eine gute Schulung gab der abstrakte Stil wohl: aber einbürgern konnte er sich bei Bechtold nicht. Denn alles Gewaltsame liegt seiner besinnlichen Art fern. Seine Triebe und Bangigkeiten schreit er nicht hemmungslos hinaus, so wenig als er ins Dumpfe, Schicksalhafte verfällt. Eine bange Frage liegt zwar über dem Besten, das er geschaffen hat; stets aber wird ihr eine demütig gläubige Antwort. Sinn und Klang ist die Seele seiner Kunst, die immer wieder Verse aufklingen läßt, wie sie etwa im Stundenbuch Rainer Maria Rilkes stehen:

»Betrachte sie und sieh, was ihnen gliche,
Sie rühren sich wie in den Wind gestellt,
Sie sind so still — sie haben Leid von jenem großen Leide
Und ihre Hände sind wie die von Frauen.«

Der lyrischen Begabung Bechtolds entsprechend, entfalten sich seine Gebilde wie aus einer Melodie, einer leisen Linienbewegung. Der schöpferische Vorgang ist etwa dieser: Erst wird der Künstler von starken Unruhen erfaßt, von einem froh-bangen Kraftgefühl überrieselt, durchflutet; Linien steigen auf, runden, neigen sich, spielen und klingen um Formen, die allmählich gegenständlicher, ausdrucksvoller werden, bis das Werk mit einemmal entschleiert vor dem innern Auge steht. Dann nennt es der Künstler bei seinem Namen. So sind die Frauen auf Golgatha entstanden, die Frauen vom Heiligen Blut, die ergreifenden Pietabilder: nicht vom Thema aus, das sich dem Künstler erst nachträglich aufdrängte, sondern von einem innern Klang und Rhythmus her. Die Eingebung zeichnerisch zu fassen, wird nicht versucht; sofort beginnt die Durchkomponierung im weichen Ton.

---

ist und die seine Entwicklungsnotwendigkeit nicht gleich sehen, seien eigens darauf aufmerksam gemacht, wie der Künstler von den früheren etwas forcierten Stilversuchen zu einer ganz hoheitsvollen Monumentalgestaltung kommt, die in die persönliche Formung auch wieder die blutvolle Naturwahrheit aufnimmt, — ein Entwicklungsgang, den zur Zeit die ganze europäische Kunst macht.

ALBERT BECHTOLD: DIE FRAUEN VOM HL. BLUT. 1930

Mach mich zum Horchenden am Stein ... Das Tonmodell empfängt seine Gestaltung nicht durch Hinwegnahme überflüssigen Materials, wodurch sich der Block gleichsam leidend verhielte, sondern die Form schlummert in der Masse wie deren innerstes Leben, das nun erwacht, neue Stoffe an sich zieht, sich auswächst und vollendet, wobei jede Einzelform dem Block möglichst fest verhaftet bleibt. Das ist Bechtolds Raumvorstellung und Modellierungsart. In Zeiten gesteigerter Triebhaftigkeit wird das Kunstwerk mehr als gegliederte Einheit (Masse), denn als zusammengesetzte Vielheit empfunden, und gleichzeitig gewinnt das Gemeinschaftsgefühl überhaupt an Bedeutung. Alle Lebensäußerungen werden ja vom selben Lebensgefühl gespeist; nur ist dort die Rede von kubischem Raumgefühl, hier etwa von liturgischer Bewegung.

Und nun betrachte man Bechtolds Pieta von 1927 (Abb. S. 148). Wie eine Klage steigt es auf, zart und leise, durchzieht anschwellend den heiligen Fronleichnam, hebt das Haupt

und wird ganz unsagbare Hilflosigkeit, kindlichste Hingabe, unendliches Verstehen und Verzeihen. Und eine zweite Klage strömt auf, dumpfer, schwerer, und wird im Haupt der Mutter schmerzvolle Teilnahme, heldenhafte Ergebenheit. Der Block des Menschendaseins hat dem Künstler seinen ewigen Sinn enthüllt: teilnehmend am Heilandsleiden, an fremdem Leiden, hinauswachsen über das eigene Leiden hinein in das Geheimnis der Ewigkeit.

Ein zweites Kalvarienbild: Das Kreuz ragt auf. Wort auf Wort kommt aus dem Munde des göttlichen Dulders, schmerzlich und eindringlich, und pocht an der dumpfen Masse, bis daß ihre Seele sich aufrichtet: schlafbefangen, zweifelnd, staunend, froh erschrocken in seliger Erkenntnis. Der Künstler gab dem Bilde den Namen: Die Frauen auf Golgatha (Abb. S. 147 links).

Und ein drittes Mal pocht es an den harten Block. Er öffnet sich und weist uns sein innerstes Geheimnis: den Mann, der alle Schmerzen getragen und überwunden hat, umschlossen von den heiligen Frauen wie von einem lebendigen Tabernakel (Abb. S. 147 rechts).

Und der Block entschleiert noch einmal seine Seele, wird lautere Seele, ergreifendster Hymnus. Die Frauen vom Heiligen Blut hat der Künstler seine letzte Leidensvision genannt (Abb. S. 149). Wie ein Sinnbild allen Erdenwehs ragt das mächtige Kreuz auf und wie ein schwerer Kelterstein lastet sein Querbalken. Der Heiland neigt sich tief und sein kostbares Blut rinnt aus den durchbohrten Händen und Füßen, sickert aus der durchstochenen Seite und tröpfelt vom dornenkranzumzogenen Haupte. Unter dem Kreuze stehen und knien vier heilige Frauen, heben ihre Schalen unter die Blutbächlein der Hände und des Hauptes, und trocknen das rinnende Blut der Seitenwunde mit dem Schleier ihres Hauptes; die Bächlein der Fußwunden fließen in die Schale am Boden: ein Fünf-Wunden-Bild, wie es die christliche Kunst ergreifender und tröstlicher kaum geschaffen hat.

Ob dem Künstler die vier Leidenshymnen so rein und innig entströmt wären ohne die Leidensschule, in die ihn die Vorsehung zur selben Zeit genommen hat? Und wenn der Leidenssegen des Heilandes gerade von den heiligen Frauen aufgenommen und gehütet wird: der Mann und Künstler weiß, was er der Mutter seiner Kinder verdankt. Denn Kunst ist nicht Formsache nur: das Geheimnis des Blockes erlauscht der Künstler nur im Geheimnis seines eigenen Lebens.

Rundschau

Neue Kunstwerke

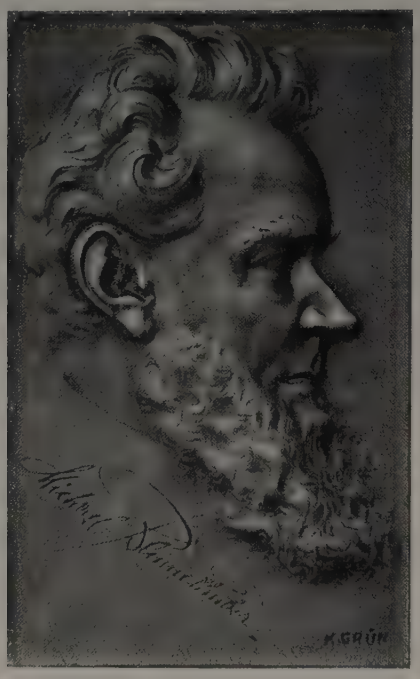
ZU DEN WERKEN MICHEL BLÜMELHUBERS

Wenn je das oft mißbrauchte Wort: ein Künstlerleben ist eine einmalige Naturerscheinung, für einen Künstler berechtigt war, so kann dies Blümelhuber für sich in Anspruch nehmen. Der darf sagen: »Neben mir steht heute keiner in der Welt!« Er ist ein Einmaliger, der nach seinesgleichen mindestens innerhalb der letzten Jahrhunderte umsonst Ausschau halten würde. Seine Wiege stand in einem bescheidenen Heim eines einfachen Eisenarbeiters in Unterhimmel-Christkindl in der Nähe der Mündung der Steyr in die Enns. Eine schwere Kinderkrankheit nahm ihm bis zum 27. Lebensjahre fast die Sprachfähigkeit und zwang ihn, nur flüssige Nahrung zu sich zu nehmen. So war er früh auf sich selbst eingestellt. Nach der Fachschule in Steyr machte er sich als Messerschmied und Schwertfegermeister selbständig und begann bald mit kleinen kunstgewerblichen Arbeiten. Das Material ist steirischer Manganstahl, den er mit eigens konstruierten Werkzeugen bearbeitet und aus dem Barren das Kunstwerk formt. Seinen Namen machten die Ausstellungen in Paris, Wien und London rasch berühmt. Am Anfang stehen Zweckgegenstände (Petschafte, Papiermesser, Scheren, Eßbestecke und ganz besonders die berühmten Jagdmesser für den Fürsten Fürstenberg, für Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich, für Frau Krupp, für Familie Imhof) und Schmuckgeräte (Armband für Kaiserin Zita, für die Fürstin Lanckoronski usf.). An der Grenze dieser kunstgewerblichen Periode steht das Stahlkreuz von Kalksburg (Abb. S. 151). In der Balkenkreuzung liegt in halbkugeliger Vertiefung gleichsam freischwebend das Herz Christi, umrankt von einem Dornenkranz und von einer Aureole umstrahlt. Prof. Rudolf Sterlike bemerkt in seiner trefflichen Monographie über diesen Künstler (Ekkart-Verlag, Wien), daß nicht nur das Wunder des Hoch-ajour-Schnittes — denn der Strahlenkranz scheint ohne Verbindung mit dem Kreuze zu sein und der Dornenkranz umgibt das Herz geradezu freischwebend, — sondern die herrlichste Symbolik das Werk auszeichnet, in welchem die Liebe des Heilandes Verherrlichung findet. In dieselbe Zeit fällt auch der Beginn des prachtvollen Standkreuzreliquiars für St. Stephan in Wien. Aus dem Fuß mit reichem Reliefschnitt steigt das Kreuz in Durchbruchsarbeit empor, das an den Balken-

MICHEL BLÜMELHUBER: SCHLÜSSEL DES NEUEN DOMES ZU LINZ STAHLSCHNITT

MICHEL BLÜMELHUBER: KREUZ DES JESUITEN-STIFTES KALKSBURG STAHLSCHNITT

enden die hoch-ajour geschnittenen Evangelistensymbole trägt. In die Kriegszeit fällt die Entstehung der Plakette »Evangelium«. Eine 1 cm dicke Panzerplatte, die in der Mitte ein Sprengloch zeigt, aus dem eine Blumengruppe hervorbricht. Der Meister ist zum Symboliker geworden. Die zarten Blüten sprengen die starre Decke der leblosen Materie. Über die Stofflichkeit triumphiert der Geist des Evangeliums, der Geist der Liebe. Eines seiner größten Werke, »den Linzer Domschlüssel«, vollendete der Meister im Jahre 1924, an dem er zwölf Jahre — allerdings mit Unterbrechungen — gearbeitet hatte (Abb. oben). Sterlike deutet die reiche Symbolik dieses Werkes aus; schon die mystische Einfachheit des Schlüsselbartes, dessen Durchbrüche die Kreuzigungsgruppe andeuten, bereitet den Beschauer für einen großen Stimmungsaufschwung vor. Unsterbliches kann nicht ertötet werden. Neben der Kreuzigungsgruppe schlägt ein Rosenstock Wurzel, die Blume der Liebe, das Symbol des ewigen Sehnens in der Menschenbrust nach dem Reiche des Lichtes. Noch ein Sinnbild stofflicher Veredlung, vermag sie sich doch bis zur Höhe der kräftigen Krabbenblume emporzuranken, die wie ein Wächter zwischen dem Reiche des Stofflichen und des Geistigen wacht, daß nichts Unwürdiges die Schwelle überschreite. Nur die Lilie vermochte da ins Reich des Geistigen emporzublühen als höchstes Sinnbild von Unschuld und Reinheit, bis in die Gloriole der freischwebend geschnittenen Taube empor. Durch zwei überaus innig dargestellte Englein, die das



BLÜMELHUBER-PLAKETTE, STAHLSCHNITT VON MICHEL BLÜMELHUBER UND KARL GRÜN

Wunder bestaunen, nimmt der Künstler auch noch den Begriff der Zeitlichkeit hinweg, der allem Stofflichen anhaftet. Sternen- und Lichtbahnen bilden einen sphärenhaften Vierpaß, der das Wunder der unbefleckten Empfängnis umschließt. Durch die Rosen und Dornen des Lebens schlingt sich ein Spruchband mit den Worten der Apokalypse: »Aperit et nemo claudit, claudit et nemo aperit«, damit das geistige Reich andeutend, das nicht von dieser Welt ist.

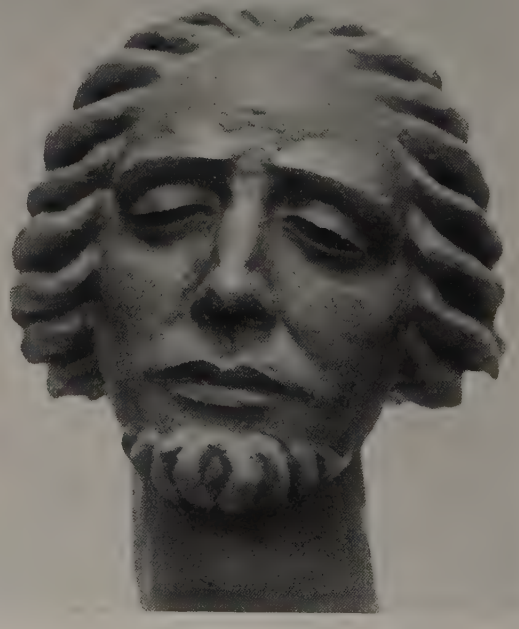
Blümelhuber versteht aber nicht nur Meißel, Bohrer, Feile zu handhaben, er führt ebenso meisterhaft die Feder und ergänzt in seinen Schriften die Gedankenwelt seiner Wunderwerke, die ihrem Schöpfer längst die Unsterblichkeit gesichert haben.

Bruno Binder

MODERNE KERAMIK ALS KIRCHENSCHMUCK

Der Ruf der Zeit geht nach Kontrasten. Nicht nur im äußeren Leben, sondern auch in der Kunst werden Kontrastwirkungen gefordert, was sich besonders in der Malerei zeigt und was letzten Endes zu ganz ungeahnten Neuerungen geführt hat. Auch in der kirchlichen Kunst macht sich immer deutlicher ein Zug bemerkbar, der die Raumwirkung vergangener Zeiten nicht mehr allein als maßgebend betrachtet, sondern durch Farbwirkung jene Stimmung hervorrufen will, die dem neuzeitlichen Andächtigen eine Unterstützung von außen her, zum Zwecke seiner Verinnerlichung, bieten soll. Die Wirkung der Farbe ist nun eine solche, daß sie jene Plastizität hervorruft, die zu anderen Zeiten durch das Raumhafte gegeben war. In der Kunst der Keramik wiederum lassen sich Farbwirkungen erzeugen, die der Malerei vielfach fremd bleiben müssen. Es wirkt in der Keramik nicht nur die verschmelzende Farbe, der zarte Übergang einer Nuance in die andere, sondern durch die Lichtbildung der glatten Fläche auch der Reflex, der von ausschlaggebender Bedeutung in plastischer Hinsicht ist. Was in der Malerei durch eine Vortäuschung des Raumes erzielt wird, erzeugt hier selbständig der Lichtreflex. Was in der farblosen Plastik den Raum allein gibt, wird hier durch Farbigkeit unterstrichen. Ein gewisser Zug von überirdischer Kraft wird in der Keramik durch die feinen Lichttöne hervorgerufen.

Dadurch, daß kleine Räume in Form von Kacheln geschaffen werden können, die kammerartig in die Mauern eingelassen werden, wird Malkunst und Plastik zu einem Akkord abgestimmt, der besonders für Kreuzwegstationen in modernen Kirchenbauten von Bedeutung werden könnte. Daß sich die Kirche diese neue Kunst dienstbar zu machen versteht, bezeugen uns die beiden Altäre, die in der deutschen Welt nunmehr den Anfangspunkt dieser Kunstrichtung in kirchlicher Hinsicht bedeuten. Der eine Altar von Dr. Artur Fleischmann, Wien, steht in Hagen in Westfalen, der andere von Fräulein Annie Eisenmenger, Wien, wurde vom Stifte Klosterneuburg angekauft. Der Altar zu Hagen ist ein Apostelaltar. Die Apostelgestalten hiezu waren in der heurigen Ausstellung für christliche Kunst in Wien zu sehen, haben aber leider durch die Art der Aufstellung nicht jene Würdigung erlangt, die ihnen wohl zukommt (Abb. S.152,154,155). Der Credo-Altar von Annie Eisenmenger war ebenfalls in dieser Ausstellung in einer Skizze vertreten, doch erst die nunmehr fertiggewordene große Formung gibt einen annähernden Begriff von der Wirkung dieses modernsten Flügelaltares

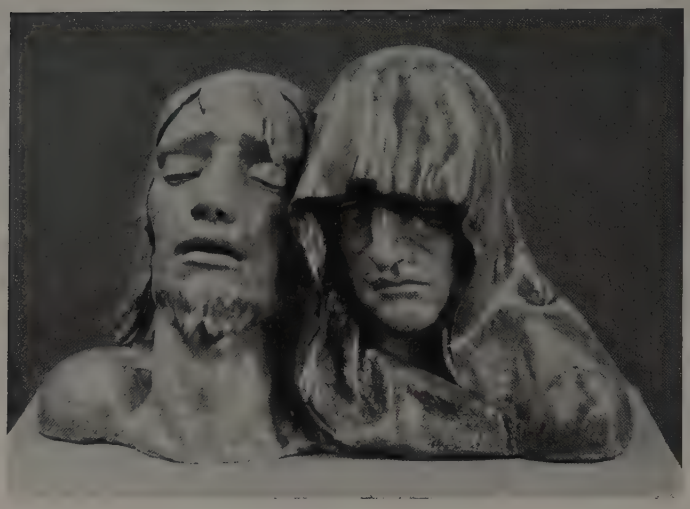


A. FLEISCHMANN: ST. JAKOBUS MINOR DETAIL VOM APOSTELALTAR IN HAGEN (WESTF.)

ANNIE EISENMENGER: TEILE DES CREDO-ALTARES UND SKIZZEN (AUSSTELLUNG WIEN)

ARTHUR FLEISCHMANN: DREITEILIGE KRIPPE

ARTHUR FLEISCHMANN: KRUZIFIX



ANNIE EISENMENGER: PIETA

(Abb. S. 153, 156). Leider fehlen unseren Abbildungen die ungemein unterstreichenden Farbwirkungen, die besonders in keramischer Kunst einen integrierenden Bestandteil des Werkes ausmachen.

Zu all dem kommt nun noch ein neues Werk, das Dr. Fleischmann soeben vorbereitet. Vom Gedankengange ausgehend, daß Keramik haltbarer ist als Freskomalerei, schafft er ein gewaltiges Gemälde, das, absolut flächenhaft gehalten, also keinerlei plastische Figuren zeigt, aus einzelnen, kleinen, viereckigen Kacheln zusammengesetzt ist und eine Kreuzigung darstellt. Die leicht-flüssigen Farben, die bei der ungeheuren Hitze des Ofens ineinander verschmelzen können, sind durch besondere Technik voneinander ferne gehalten, doch bildet die Fläche jeder Kachel eine vollständige Ebene, die die Farben nicht durch eingravierte, distanzhaltende Vertiefungen am Durcheinanderfließen hindert. Im Künstlerhause war auch ein Kamin zu sehen, der insoweit für uns von Bedeutung ist, als er die Schöpfungsgeschichte plastisch-keramisch darstellte.

Die Kombination von Bild und Plastik, die zu allen Zeiten von Kunstbeflissenen angestrebt wurde, ist nunmehr durch die Kunst der Keramik einwandfrei gelöst. Daß gerade die Kirche sich dieser Art moderner Kunst bedient, soll hier nochmals betont werden, daß gerade das kunstgewerbliche Wien hier die ersten Schritte unternommen hat, ist bezeichnend für seine Künstler.

Franz Caucig

ARTH. FLEISCHMANN HL. PAULUS. AUS DEM APOSTELALTAR IN HAGEN (WESTF.)

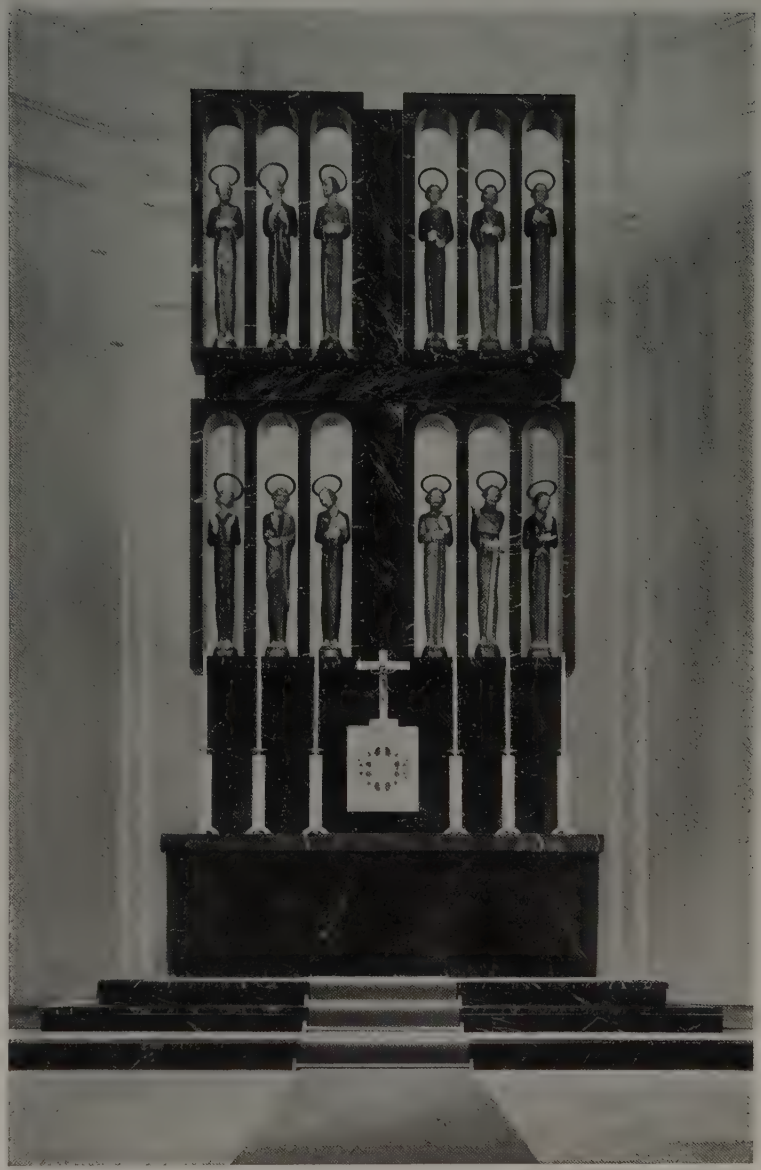
ARTHUR FLEISCHMANN: ENGEL MIT LEUCHTER

ANNIE EISENMENGER MUTTERGOTTES

EIN KRUZIFIX VON PFAFFENBICHLER

Ein Kunstwerk von einzigartiger Bedeutung besitzt die Karmelitenkirche Wien (Döbling) in dem aus Holz geschnitzten kolossalen Kruzifix von Josef Pfaffenbichler[1]) (Abb. S. 157). Trotz der Grundverschiedenheit des künstlerischen Stils eint es sich mit den beiden in harmonischer Schönheit erstrahlenden Altären, die die Kirche dem Beuroner Maler P. Willibrord Verkade verdankt, gerade durch seinen Gegensatz zu einer künstlerischen Wirkung von zwingender Kraft. In seiner ins Gigantische gesteigerten Realistik erhebt sich dieses Werk zu einer Wucht der Darstellung, die — äußerlich getragen von den übermenschlichen Dimensionen des Werkes — nur erträglich wird durch die schier übermenschliche Gewalt, mit der der Künstler das Problem des Gottmenschen erfaßt hat, auf den »gelegt ward die Missetat der ganzen Welt«. — In der schweren Zeit des Krieges und der Kriegsnot hat der Künstler dieses Werk geschaffen. Und wahrlich! In dem gewaltigen, von Entbehrung abgezehrten Körper, den im letzten Auszucken des Schmerzes noch gekrümmten Fingern, dem im Tode geneigten Haupte, aus dessen Antlitz die tiefe Qual des Sterbens, die grauenvolle Starrheit des Todes zu uns herabblickt, hat alle Bitternis, alle Qual und Todesnot der Menschheit ihren erschütternden Ausdruck gefunden. Und doch lebt in diesen gewaltigen, ausgespannten Gliedern, in dem vom Tode gezeichneten, mächtig-edlen Haupte des Gekreuzigten eine Größe, die über alles Menschliche emporwächst. Ein übermenschlicher Wille ist hier des übermenschlichen Leides Herr geworden. — So steht dieses gewaltige Werk, von genialster Künstlerkraft geschaffen, ein Denkmal der von bittersten Todesnöten durchschütterten Zeit, aus der es geboren ist, und in seiner unerbittlichen Realistik doch ein überwältigender Ausdruck jener ewigen Kräfte, die den Tod überwinden. — Späten Enkeln noch wird dieses monumentale Werk seine erschütternde Sprache reden, ein typisches Zeugnis für die tiefe Durchdringung des Zeitlichen und des Ewigen in Werken hoher Kunst. Elisabeth Hugelmann

[1]) Josef Pfaffenbichler, geb. 1887, absolvierte die K. K. Kunstgewerbeschule in Wien in den Jahren 1911—1915. Auf Grund einer noch im letzten Studienjahr in Ton ausgeführten Skizze vollendete der Künstler dieses sein kolossales Erstlingswerk im Jahre 1916. Seit 1918 wirkt er als Professor der Bildhauerei an der Fachschule für Holzbearbeitung in Hallstatt.



ENTWURF: DOMINIKUS BÖHM. AUSFÜHRUNG: ARTHUR FLEISCHMANN: HAUPTALTAR IN DER FRANZISKANERKIRCHE IN HAGEN (WESTF.), 12 APOSTEL (BUNT = GLASIERTE KERAMIK)

Forschungen

ÄLTERES BAUHANDWERK

Eine Geschichte des europäischen Bauhandwerks, die strengen wissenschaftlichen Grundsätzen voll entspräche, bildet noch immer eine Hoffnung der deutschen Bauforschung. Sie ist zwar seit längerem als eine der wichtigsten und vordringlichsten Aufgaben der allgemeinen Baugeschichte erkannt, aber ihre enormen Schwierigkeiten werden wohl noch auf viele Jahre hinaus die Energie der von ihr Gefesselten aller Sprachen in Vorarbeiten absorbieren, ehe sie geschrieben werden kann.

ANNIE EISENMENGER: TEILE AUS DEM SEITENFLÜGEL DES CREDO-ALTARES (VOM STIFT KLOSTERNEUBURG ANGEKAUFT)

Denn wie die ersten, um der Klugheit ihrer Fragestellungen auch von den Deutschen dankbar anzuerkennenden Versuche des englischen Architekten Martin S. Briggs lehren (A Short History of the Building Crafts, Oxford 1925 und The Architect in History, Oxford 1927), fehlen in den einzelnen Ländern immer noch zuverlässige und eingehende Untersuchungen über das Bauhandwerk der verschiedenen Stilperioden, ist die systematische Erforschung und Herausgabe der alten Maurerzunftarchive, von der sich für die Wanderbewegung des Bauvolkes die wichtigsten Aufschlüsse erwarten lassen, nirgends in die Wege geleitet, steht das Korpus der Bauzeichnungen, stehen inventarmäßige Erfassungen der alten Baumodelle und Bauarbeitsbilder immer noch aus. Trotzdem wäre es ungerecht, wollte man des nebenher abgefallenen Materials zu diesen Fragen vergessen, das in der baugeschichtlichen Literatur verborgen ist und manchmal, wie im Fall der gediegenen Arbeiten französischer Forscher wie Henri Stein, Victor Mortet und Paul Deschamps über das kirchlich-mittelalterliche Bauhandwerk, schon beträchtlich in die Tiefe zu schürfen weiß. Aber auch jene Hand, die mit kühnem Griff dieses verstreute Material wenigstens in die Richtung einer Geschichte des Bauhandwerks eingebogen hätte, ist bisher nicht in Erscheinung getreten. Aus dieser wissenschaftlichen Situation ergibt sich für die nächste Zukunft die Notwendigkeit einer Einschränkung und Konzentrierung des Interesses auf das Bauhandwerk der verschiedenen Länder und Zeiten, erst nach der Aufarbeitung dieses Programms wird das ideale Ziel einer großen Synthese verwirklicht werden und schließlich auch der krönende Schlußstein des Ganzen: eine allgemeine Soziologie des Bauhandwerks in Angriff genommen werden können.

Eine Geschichte des Bauhandwerks mit einer solchen Ausweitung ihres Horizontes wird natürlich nicht an dem Bauhandwerk der großen Quellländer der europäischen Kunst: Ägyptens und des nahen Orients vorübergehen können. Fragen der Arbeitsmethoden, der Organisation und korporativen Verhältnisse der Baumannschaft, der Beziehungen, des Austausches, der Nachwirkung werden besonders für den vergleichenden Blick auf das ägäische, griechisch-hellenistische und schließlich auch koptisch-orientalisch-christliche Bauhandwerk unerläßlich sein, aber auch an sich und um der Möglichkeit einer allgemeinen Soziologie willen wird das Studium gerade dieser Länder zu fördern sein. Diese Arbeit ist heute schon, wenigstens für Ägypten, geleistet in dem neuen Buch von Somers Clarke und R. Engelsbach, The ancient egyptian Masonry — The building craft, Oxford University Press 1930. Beide Verfasser sind wissenschaftlich glänzend legitimiert. Der inzwischen verstorbene Somers Clarke, der 1896 bis 1906 Surveyor to the fabrik of St. Paul's Cathedral in London war, ist besonders durch sein Buch: Christian Antiquities in the Nile valley, Oxford 1912, bekannt. R. Engelbach ist Konservator am ägyptischen Museum in Kairo und gilt seit seinem Buch: The Problem of the Obelisk, London 1923, als einer der kundigsten Interpreten der altägyptischen Mechanik. Das in vorbildlicher Arbeitsgemeinschaft entstandene Buch, dem die Verfasser nur den Wert eines »preliminary survey« zukommen lassen möchten, ist ein Muster für die Art, wie solche Untersuchungen geführt werden müssen und darf durch den Reichtum an wesentlichen Erkenntnissen überhaupt als eine der erfreulichsten Erscheinungen der neueren englischen baugeschichtlichen Literatur angesprochen werden.

Die Geschichte des altägyptischen Bauhandwerks bietet durch den fragmentarischen Zustand der Hinterlassenschaft für jeden um sie Bemühten ein tückisches Feld von Schwierigkeiten. Aber auch auf einem solchen Gebiete können sorgfältige Beachtung aller einschlägigen Faktoren in Verbindung mit starker rekonstruktiver Begabung und geschickte Auswertung des urkundlichen Materials und der sehr instruktiven Bauarbeitsbilder, wie zum Beispiel vom Grab der Rakhmire' in Theben oder vom Tempel in Edfu zu einigermaßen sicheren Ergebnissen führen, zumal ja der ausgesprochen beharrende Charakter der altägyptischen Kunst es erlaubt, in erhaltenem Jüngerem verlorenes Älteres zu erkennen. Allerdings wird bei solcher Sachlage die Qualität jedes synthetischen Versuches mehr als anderswo von dem Stand und der Güte der Vorarbeiten abhängig bleiben, da hier jede Einzelheit eine tragende Stütze des ganzen Systems bildet. Nun, diese Vorarbeit ist durch Sir Flinders Petrie und seine Schule zu ungewöhnlich hohem Range erhoben: das neue Buch dankt es ihm und ihr zumeist, wenn ein großer Erfolg sich einstellen dürfte. Das Buch hat eine besondere Methode entwickelt. Es lebt in seiner Disposition von der Darlegung des Bauvorganges an einem Steingebäude, das nicht etwa ein historisch bestimmtes ist, sondern als eine Art Typus eines ägyptischen Bauwerkes überhaupt gedacht ist. Der in seine einzelnen Teilvorgänge zerspaltene Entstehungsprozeß wird nun an Hand des historisch gegebenen Materials geistig durchgespielt. Das Buch beginnt nach einem mehr kursorisch gehaltenen allgemeinen Überblick über das älteste Bauhandwerk Ägyptens mit der Untersuchung des landschaftlich in Unter- und Oberägypten vorhandenen Baumaterials — der verschiedenen Arten des Brechens und Zurichtens von weichem und hartem

Gestein, führt dann über die Fragen des Transportes und der Vorbereitungen vor dem eigentlichen Baubeginn zu dem Bau selbst, der in allen seinen Phasen und Strukturelementen zergliedert wird. Aus dem Gang einer derartig geführten Untersuchung ergibt sich mit Notwendigkeit, daß die rein konstruktiven Fragen immer im Vordergrund des Interesses bleiben und schließlich in einer Untersuchung der ägyptischen Mathematik, der Grundlage dieser Konstruktionen, ihren theoretischen Abschluß finden. Eine weitere natürliche Folge dieser Methode ist das im Leser aufkommende Gefühl, unmittelbar in die Atmosphäre des warmen Arbeitslebens selbst gestellt zu sein, die außerdem durch ein vorzügliches Illustrationsmaterial zu lebendigster Anschauung gebracht ist. Der Wert dieser Methode ist damit aufs schönste erwiesen, aber sie bleibt in dem Buch sozusagen »ohne Haupt«, weil ihr das wichtigste Kapitel fehlt, nämlich eine Untersuchung über den Bauherrn, seine Gesinnung und seine Motive, die für den Bau von tieferer Bedeutung sind, als man gemeinhin annimmt. Sollte von dem sonst ausgezeichneten Werk eine zweite Auflage notwendig werden, so holt sie hoffentlich diese Unterlassung nach, wie sie dann auch mit einem jetzt noch sehr vermißten Inventar aller Bauarbeitsbilder ausgestattet werden sollte. Es ist unmöglich, hier auf die Einzelheiten des überreichen Tatsachenmaterials einzugehen, das in dem Buch ausgebreitet ist. Von entscheidender Bedeutung ist das Ergebnis, daß die ägyptischen Konstruktionsmethoden sich radikal von denen der klassischen, mittelalterlichen und modernen Architekten unterscheiden, so daß nun auch von der technischen Seite her die großartige Geschlossenheit der ägyptischen Kunst erwiesen ist. Der Dank für die selten reichen Aufschlüsse dieses Buches sei in der Form des Wunsches abgestattet, es möchte von dem gründlichen Werk bald eine deutsche Übersetzung erscheinen. Sie könnte vor allem Architekten sehr viel geben.

Johann Joseph Morper

JOSEF PFAFFENBICHLER: KRUZIFIX IN DER KARMELITENKIRCHE IN WIEN-DÖBLING

Denkmalpflege

ZUR RENOVIERUNG DER WIENER KARLSKIRCHE

An einem solch berühmten Bauwerke wie die Wiener Karlskirche, Renovierungen vorzunehmen, ist kein geringes Unterfangen. Jede Renovierung trägt gleichzeitig den Stempel der Modernisierung an sich und wie unglücklich vergangene Jahrhunderte darin waren, zeigen genügend bekannte Beispiele. Insbesondere die Zeit des Barocks hat uns viel altes Kunstgut entwendet und manchem alten Bau den Geist seiner Zeit eingeimpft. Die Gefahr besteht heute nicht minder. Wo seinerzeit emporhebende Dunkelheit uns einen Himmel ahnen ließ, tritt heute das Licht der Gegenwart. Dies ist auch der Gedankengang, der sich in die Karlskirchenrenovierung einschlich, aber dieser Gedanke hat gesiegt und den Prachtbau noch eindringlicher gestaltet.

Die Renovierung, die erste nach acht Dezennien, berührt nur das Innere des Gotteshauses. An der Außenseite ist derzeit noch keine Restaurierung geplant. Vor allem waren es die Partien des Hauptaltares, der Stukkoschmuck und das Cäcilienfresko ober dem Musikchor, die der Wiederherstellung bedurften. Und hier wieder ist es der Hochaltar, der neugeschaut nunmehr zu unnachahmlicher Wirkung gebracht wurde. Bild 1 zeigt den Einblick zur Apsis vor der Restaurierung. Helles Licht strahlt von der Kuppel ober der Mensa herab, bricht sich an den dunklen Altaraufsatzpartien und läßt einen Himmel ahnen, der Licht auf die Gegenwart wirft. Ganz anders jetzt (Abb. 2). Das Gold der Strahlen, die vom Hauptmittelpunkte ausgehen, ist erneut, strahlt blendende Glut aus. Die umgebenden Wolken und Engel, in sanften Schattierungen von Weiß und Gelb gehalten, empfangen direkten Lichteinfall von oben, sind der Himmel selbst, der sich um Gottes Majestät schmiegt. Die Statue des hl. Karl Borromäus, ebenfalls lichtumflutet, tritt plastisch als unterer Mittelpunkt gegen die Schwere des Marmors hervor, während erst der schwarze Altar den Nimbus des Geheimnisvollen einschließt. Dadurch ist eine wunderbare Abstufung der Töne gegeben, die erst den ganzen Kolossalaufbau und -aufwand handgreiflich in Erscheinung treten läßt. Ein Lichtmeer strahlt herein, umfängt, im Gegensatze mit der früheren Beleuchtung, den ganzen Apsisraum und schließt, durch den Triumphbogen jäh abgebrochen, den Himmel von der Erde ab. Nun durfte auch dieser Übergang nicht zu stark markiert werden, um den gewaltigen

Kuppelraum nicht zu erdrücken. Der Triumphbogen ist daher auch nachgehellt, was den Vorteil hat, daß die zierlichen Stukko-Arabesken wieder mehr zur Geltung kommen, um so mehr, als ihr Grundfeld goldgelb nachgedunkelt wurde.

Die bisherige eiserne Kommunionbank wurde durch eine aus Holz in Marmorimitation ersetzt, die wunderbar korrespondiert mit dem roten Marmor der tragenden Säulen. Damit ist wieder eine Harmonie mit der Hofloge hergestellt, deren ruhige Form eindringlich zu uns spricht.

Daß die Seitenkapellen ähnlich behandelt wurden, ist selbstverständlich. Es wird derzeit an ihnen noch gearbeitet. Das Hauptaugenmerk wurde aber dem Eindruck des Hochaltars geschenkt und mit Recht, denn dieser ist doch, dem Eingange gegenüber, stets der Angelpunkt des Blickes.

Gelegentlich dieser Renovierung sind auch Schätze der Plastik neu erkannt, gewertet und behandelt worden. Vor allem der herrliche, barocke Taufkessel, der in seiner massigen Schwere und der Zierlichkeit des äußeren Aufbaues jeglicher Kolossalwirkung entbehrt. Weiters zwei Statuen, die jedenfalls ganz wunderbar anmuten in der einzigartigen Form der Darstellung, der jede Schablone mangelt. Meist sieht man doch in Kirchen Statuen, die künstlerisch als Kitsch zu werten sind. Diese beiden aber sind vollendete Kunstwerke. Die eine Statue stellt den heute so sehr verehrten heiligen Judas Thaddäus dar. Noch nie habe ich vorher diesen Heiligen als einsamen Wanderer, mit einer schweren Keule, auf die er sich stützt, gesehen. Die Wirkung aber, insbesondere dieses nachdenklichen Gesichtes, der schweren Falten der Gewandung und des schweren Ganges, ist überwältigend. Nicht leichtbeschwingt, sondern schwer ist der Weg, der uns aufwärts führt, und auch das Gute, das wir vollbringen, ist schwer getan wie eine Last, die wir als stützende Keule mit uns führen. Interessant endlich die zweite Statue der Mutter Anna. Hier gehen die Ansichten der Forscher über die Deutung weit auseinander. Das Gesicht dieser Figur zeigt derart männlich schwere Formen, daß die Versuchung naheliegt, in dieser Gestalt den hl. Joseph mit dem Kinde zu erblicken. Auch der Gang, die Fingerstellung und die Schwere des Kleides sprechen dafür, um so mehr, als auch die Züge des Kindes mehr denen eines Knaben als denen eines Mädchens gleichen. Dennoch aber ist, dem althergebrachten Gebrauche folgend, auch jetzt, nachdem jede Überpinselung entfernt wurde und die Statue ihre natürliche Holzfarbe wieder erhalten hat, die Mutter Anna darin zu verehren. Den Ausschlag hiefür mag wohl die völlige Bart- und Bartansatzlosigkeit des Gesichtes und der Schläfenpartien gegeben haben, die jedenfalls gegen die Annahme, daß diese Statue den hl. Joseph darstellen soll, spricht.

Die Renovierung war notwendig, daß sie vollkommen gelungen ist, ist zu begrüßen, daß sie nicht die einzige bleibt, ist zu hoffen. Die Mittel stellte teils der Bund, teils die Pfarre zur Verfügung, um dieses imposante Werk Fischers v. Erlach neuzeitlich prunkvoll und doch stilgerecht wiederherzustellen.

Franz Caucig

Bücherschau

Die barocke Handzeichnung in Österreich von Dr. Karl Garzarolli-Thurnlackh. 118 Abbildungen. Amalthea-Verlag in Wien.

Der Verfasser, dem die Kunstwissenschaft das ausgezeichnete Buch über »Das graphische Werk Martin Johann Schmidts (Kremser Schmidt)« verdankt, hat, gestützt auf eine selten profunde Kenntnis des gesamten Materials, soweit sich dieses in öffentlichen, geistlichen und privaten Sammlungen des alten Österreich-Ungarn vorfindet, ein Handbuch geschaffen, von dem man sagen darf, daß es tatsächlich eine »Lücke« ausfüllt. Während Thomas Muchall-Viebrock in seiner »Deutschen Barockzeichnung« nur signierte Blätter und daher nicht immer charakteristische und Qualitätsstücke aufnahm, traf Garzarolli die Auswahl aus ungefähr 5000 ihm vorliegenden Zeichnungen, so daß diese 118 Blätter nicht nur qualitativ Hochstehendes, sondern für jede künstlerische Entwicklungsstufe sowohl des einzelnen Künstlers wie der Gesamtepoche charakterisierende Belege sind. Wie notwendig dieses Handbuch für Forscher und Sammler ist, beweist der vor einigen Tagen erschienene, prächtig ausgestattete zweite Zeichnungskatalog der Wiener Kunsthandlung Gustav Nebehay, in dem sich trotz bester Beratung einige unrichtige Zuschreibungen vorfinden. So ist z. B. die Daniel Gran zugeschriebene »Verklärung Christi« (Nr. 9) in der Art des Baumgartner-Bayer oder das folgende, ebenfalls dem Gran zugeschriebene Blatt »Entwurf für ein allegorisches Deckengemälde« sicher eine Arbeit Andreas Wolfs. Die Tobias Pock zugeschriebene Skizze »Gottvater spricht zu dem knienden Ham« (Nr. 20) wird man richtiger als eine Arbeit Peter Brandls anerkennen. Es ist nur zu bedauern, daß eine so hochwertige Detailforschung, die jeden gelehrten Schwulst vermeidet, nicht jene Beachtung findet, die sie verdienen würde. Ausgehend von der Klarstellung des österreichischen Barockproblems in der Malerei wird die Stellung und Bedeutung der Handzeichnung eingehend und klar entwickelt. Hochinteressant ist der Abschnitt über die Charakteristik der Zeichnung der einzelnen Künstler, in dem nicht nur die persönliche Eigenart der künstlerischen Urschrift und ihre technische Lösung geschildert wird, sondern auch das Individuum in seiner Einstellung zur produktiven Umwelt erfaßt wird. Ein überaus sorgfältig gearbeitetes und mit vielen vom Verfasser gefundenen neuen Forschungsergebnissen versehenes Künstler- und Werkverzeichnis wird das Buch Gelehrten und Sammlern, die nicht über die zum größten Teile schon vergriffene Literatur verfügen, besonders wertvoll machen. Ist doch gerade die Handzeichnung gegenwärtig nicht nur ein Gebiet regster Forschungsarbeit, sondern auch ein Feld emsigster Sammlertätigkeit geworden. Die Ergänzung dieses Werkes wird ein deutscher Verlag in den nächsten Monaten herausbringen. Es wird die erste wissenschaftlich fundierte Übersicht über die österreichische Barockmalerei sein.

Dr. Bruno Binder

Adolf Spamer, Das kleine Andachtsbild vom 14. bis 20. Jahrhundert. Mit 314 Abb. auf 218 Tafeln und 53 Abb. im Text. 4°, VIII und 334 S. München, F. Bruckmann, 1930. Geb. in Leinen M. 60.—, in Leder M. 120.—.

Es ist staunenswert, was man aus einem scheinbar ganz abgelegenen Gebiete herausholen kann, und zwar nicht nur für das enge Spezialgebiet, wie hier das kleine Andachtsbild (Einlegebild, Heiligenbildchen), sondern darüber hinaus für die Kunst- und Religionsgeschichte, für die Hand-

Phot. Bruno Reiffenstein, Wien

KARLSKIRCHE IN WIEN: DAS INNERE VOR DER RESTAURATION

Phot. Willinger, Wien

KARLSKIRCHE IN WIEN: PRESBYTERIUM NACH DER RESTAURATION

werker- und Handelsgeschichte. Adolf Spamer, Professor an der Technischen Hochschule Dresden, hat jahrzehntelang dieses Gebiet in den Objekten wie in den archivalischen und literarischen Belegen verfolgt und mit einem staunenswerten, manchmal bis zu einer fast peinigenden Akribie gesteigerten, nimmermüden Fleiß ein unheimliches Material aus den abgelegensten Winkeln zusammengetragen. Mag deshalb einer oder der andere gewisse Exkurse über Zunfthandwerk und Verleger, Entwicklung der Techniken usw. überschlagen (ein anderer wird um so mehr Gewinn daraus schöpfen), so wird das Buch in seiner Gesamtlinie doch die Heterogensten interessieren und bereichern. Das Buch ist eben ein Querschnitt auf der ganzen Breite durch die künstlerische Produktion und hat ebenso Anteil an Spitzenleistungen erster Art wie Holzschnitten des 15. Jahrhunderts, Kupferstichen des 16. Jahrhunderts, Miniaturen der Barockzeit und Pergamentspitzenbildern und illuminierten Kupferstichen des Rokoko wie an der breitesten Masse der kolorierten Holzschnitte und Kupferstiche, den Spielereien in Federn, Stick- und Hauchbildern (Haussenblasenbildern) und ebenso an der ungeheuerlichen Anschwellung der Kupferdruckpresse in Augsburg, Prag, Wien usw. des 18. Jahrhunderts und der noch unübersehbareren Menge der reinen Reproduktionskunst des Stahlstiches, des gestanzten Bildes, der Chromolithographie und des Vierfarbendruckes im 19. Jahrhundert, aber auch des abgelegeneren »Bauernheiligenbildes« besonders der österreichischen Lande. Und doch ist diese verwirrende Menge von Einzelheiten und Variationen nur die vielfältige Ausstrahlung des religiösen Geisteslebens seiner Zeit, angefangen von der spätmittelalterlichen Mystik und Andacht, über den großzügig religiös-pädagogischen Erziehungswillen der Jesuiten in der Gegenreformation mit dem gleichzeitig neu erwachten protestantischen Pietismus der Herrnhuter zur rein volksmäßigen Breite des 18. Jahrhunderts, die zwischen gemütvoller Naivität, seltsamer Vermengung von Profanem und Religiösem (so daß selbst Kirchenbehörden eingriffen) und banaler Sentimentalität schwankt. Den größten Gewinn wird das Buch der Volkskunde bringen, die auf Jahrzehnte hinaus zu tun haben wird, um dieses Buch auszuschöpfen und in lokalen Fragen zu ergänzen und zu bereichern (worauf der Verfasser selbst wartet). Das Buch ist ungewöhnlich schön ausgestattet. Unübertreffliche Bildertafeln in Farben (29), auf grauem Karton aufgeklebt, die zahlreichen Schwarz-Weiß-Drucke illustrieren jedes Stadium des Andachtsbildes vom 14. Jahrhundert bis zu den Beuronern. Die Abbildungen sind aus der Kenntnis von ungefähr 100 Sammlungen ausgewählt, jedoch überwiegend der Sammlung des verstorbenen Ministerialrates von Kremer in München (seit kurzem im Besitze des Maximiliansmuseums in Augsburg) und der Sammlung des Verfassers entnommen. Höchst dankbar wird man auch den wissenschaftlichen Apparat, die ausgezeichneten, weitgehenden Angaben über entlegenste Literatur und Archivalien, das vorbildliche Namen-, Orts- und Sachregister, die wissenschaftlichen Erläuterungen zu den Tafeln und das Verzeichnis der wichtigsten Andachtsbildsammlungen begrüßen. Mit einem Worte, es ist in unruhigster, zerrissener Zeit ein Buch von tiefstem deutschen Wissens- und Forscherdrang entstanden, ein Buch, das aus unzähligen Splitterchen doch den großen Geist in Erscheinung treten läßt, ein Buch, das besonders jedem Freund christlicher Kunst ein unerschöpflicher Quell der Belehrung, aber auch der reinen ästhetischen Freude und der religiösen Erhebung sein kann und sein wird und vielleicht — das hoffen wir besonders — der langsam einsetzenden Erneuerung des Andachtsbildchens dienlich sein dürfte.

Georg Lill

E. Schaffran, Wien. Ein Wegweiser durch seine Kunststätten. Mit 85 Abb., 264 S. Tagblattbibliothek Nr. 855–864. Steyrermühl-Verlag, Wien I. Geh. S. 5.—.

Das Verlangen nach Städteführern, die über die Telegrammangaben der Reiseführer hinausgehen und dafür Geschichte, Kultur, Kunst in topographischer Anordnung in pädagogischer Weise zusammenfassen, wird immer lauter. Einen solchen vorbildlichen Führer hat Prof. Emerich Schaffran, der sich jahrzehntelang um die Volksbildung in Wien verdient gemacht hat, über Wien herausgegeben. Einem kurzen historischen Überblick folgt die Stadtbeschreibung, nach Sektoren eingeteilt. Jedem Sektor ist eine kleine Kartenskizze beigefügt. Die reiche kunsthistorische Forschung ist bis zum letzten herangezogen; doch bleibt das Buch nicht nur am Einzelobjekt hängen, sondern erfaßt Stadtbild, Stadtanlage, Straßenzeile. Aus eigener Erprobung können wir dies Büchlein als Begleiter in der Tasche bei einem Studium Wiens warm empfehlen.

Georg Lill

Verschiedenes

STIPENDIUM

Aus der Professor Georg-Busch-Stipendien-Stiftung in München können zwei Stipendien im Betrage von RM. 250.— und RM. 249.26 verliehen werden. Die Stipendien werden an »deutsche, würdige, strebsame, katholische Künstler, Maler oder Bildhauer« verliehen, die »ihre Lebens- und Arbeitskraft in den Dienst der religiösen Kunst auf den Grundlagen des katholischen Glaubens stellen«. Unter mehreren Bewerbern haben die Nachkommen des Stifters oder seiner Geschwister den Vorrang, im übrigen Bildhauer den Vorzug vor Malern; jedoch soll bei Verteilung an mehrere Bewerber (Bildhauer und Maler) an zweiter Stelle ein Maler berücksichtigt werden. Schriftliche Bewerbungen (mit einem kurzen Abriß des Lebensganges und mit Mitteilungen bzw. Abbildungen von Arbeiten und Schöpfungen) sind bis 10. März 1931 beim unterzeichneten Vorsitzenden der Vermögensverwaltung der Stiftung, München, Rückertstraße 9/1, einzureichen. Gleichzeitig wird eingeladen zur Teilnahme an einer hl. Messe, die in der St.-Pauls-Kirche am 23. Februar 1931, früh 7 Uhr, zum Gedächtnis verstorbener christlicher Künstler gelesen wird.

München, den 12. Dezember 1930.

Stiftungsverwaltung:
Martin Graßl, erzbischöfl. Finanzrat.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NO, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.

ALBERT BURKART: AUFERWECKUNG DES JÜNGLINGS VON NAIM
IN DER PFARRKIRCHE IN EISENBERG (PFALZ)

ALBERT BURKART: FRESKEN IN EISENBERG (PFALZ). GESAMTANSICHT

DIE EISENBERGER FRESKEN ALBERT BURKARTS

Von ERNST KAMMERER

Der in München lebende Schwabe Albert Burkart hat für die katholische Kirche zu Eisenberg in der Pfalz einen Zyklus von fünf Fresken zum Thema »Christus als Erlöser in seelischer und körperlicher Not« geschaffen. Da der christliche Erlösungsgedanke nicht die materielle Beglückung, sondern die innere Begnadung und Kräftigung zum Inhalt hat, geht es um die Darstellung übernatürlicher, wunderbarer Dinge, und zwar um eine groß angelegte Darstellung auf den gegebenen Flächen der Wände des Gotteshauses. Vor diese Forderungen stellte die Aufgabe den Künstler, vor diese Bedingungen stellt das Kunstwerk den Betrachter.

Alle Dinge der Welt und vornehmlich die wunderbaren Dinge haben eine doppelte Wirklichkeit. Eine glasartig farblose Wirklichkeit in der Ruhe ihres Daseins und eine gefärbte Wirklichkeit in ihrer Wirkung auf die Menschen. Es ist nur eine scheinbare Wirklichkeit, die der betrachtende Mensch den Dingen hinzudenkt, aber da er ausschließlich nach der in seiner Phantasie und in seinen Begriffen vorhandenen Wirklichkeit handelt, ist diese gefärbte Wirklichkeit wirksamer als die farblose, wahre Wirklichkeit, zu der vorzudringen dem Menschen nicht gegeben ist. Der wunderbaren Dinge wunderbarstes ist das Wunder. Und auch das Wunder, eine Handlung, ein Ding in der Zeit also, hat die glasartig farblose, unfaßliche Wirklichkeit, in der es geschieht, und die andere, gefärbte, in der es vom Menschen betrachtet, bewundert wird, in der es den Menschen in den Rausch des Einblicks in den offenen Himmel versetzt, in der es also

ALBERT BURKART: MAGDALENA SALBT JESUS DIE FÜSSE
FRESKO IN EISENBERG (PFALZ), LINKES SEITENSCHIFF

nur scheinbar wirklich, aber wirklich wirksam ist. Zu allen Zeiten hat die Kunst zwischen der Wirklichkeit an sich und der vom Menschen aufgenommenen, gefärbten und gespiegelten Wirklichkeit unterschieden. Immer haben die Künstler, in deren Reihe sich Albert Burkart mit seinen Eisenberger Fresken stellt, hinter dem, was der betroffene Mensch erlebt, den Gleichmut des Geschehens an sich gesucht. Das gleichmütige Geschehen aber war, wenn einmal dargestellt, in einem dauernden Abbild vergegenständlicht und traf den Beschauer immer wieder so, daß er von selbst Stellung nahm, daß

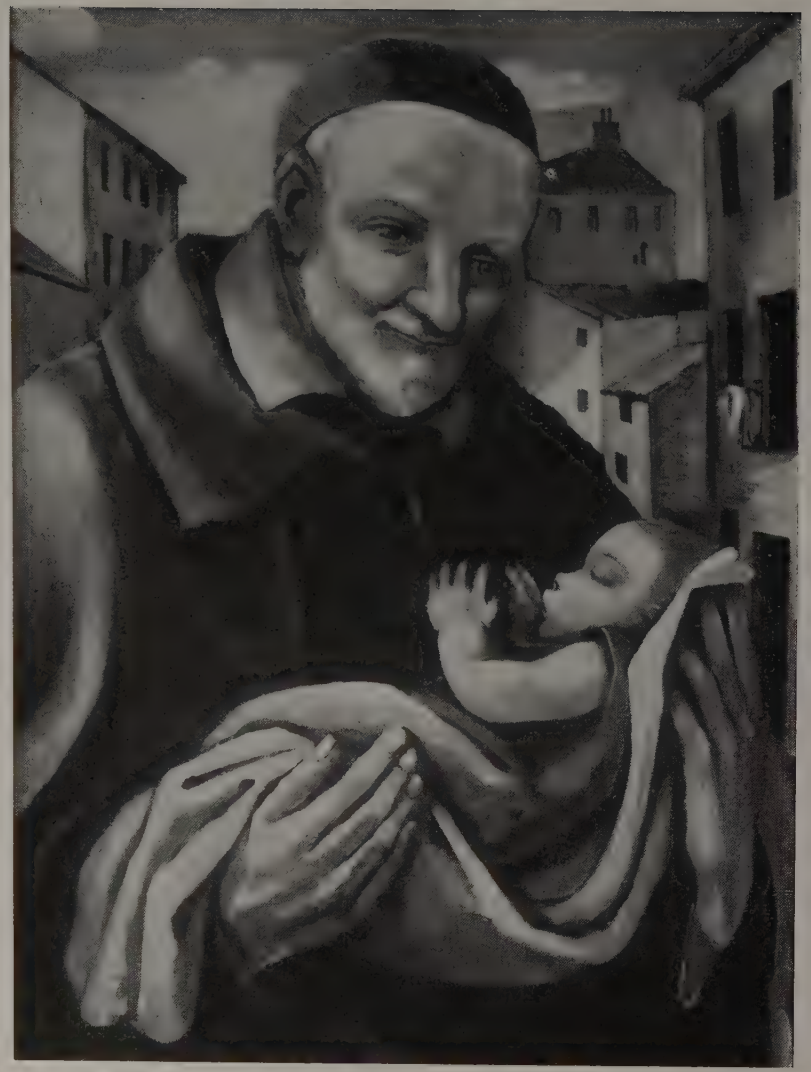
ALBERT BURKART: DIE MÜHSELIGEN UND BELADENEN
LINKE UND RECHTE SEITE AM TRIUMPHBOGEN ZU EISENBERG (PFALZ)

er zum Abbild des Wunders sein eigenes Ergriffensein hinzufügen konnte und daß sich vor dem Abbild der farblosen echten Wirklichkeit die Bewunderung, der Einblick in den offenen Himmel, die gefärbte, im Menschen wirksame Wirklichkeit wiedereinstellte wie einst bei den Zeugen des wunderbaren Geschehens. Und so erfüllte die Kunst ihren religiösen Dienst am Betrachter.

Es ist mancher Zeit gemäßer gewesen, sich die Wirkung des Wunders im Menschen vorzustellen. Da fand der Beschauer die Gestaltung seiner Andacht. Wenn er nicht aus sich selber zum Andacht aufrufenden unmittelbaren Geschehen vordringen konnte, so gewann er für sich vielleicht eine schwache religiöse Anregung und wurde in jedem Fall gereizt, sich über die Größe der künstlerischen Kraft, die im Bild gewaltet hatte, Rechenschaft abzulegen. Damit aber hatte die Kunst auf sich selber aufmerksam gemacht, hatte über der Freude an ihrem Können den Dienst an ihren heiligen Gegenständen vernachlässigt.

ALBERT BURKART: MUTTERGOTTES MIT HL. BERNHARD
ALTARBILD IN PASSAU-AUERBACH

ALBERT BURKART: DER SELIGE BRUDER KONRAD VON PARZHAM
IM HINTERGRUND ALTÖTTING. ALTARBILD IN PASSAU-AUERBACH

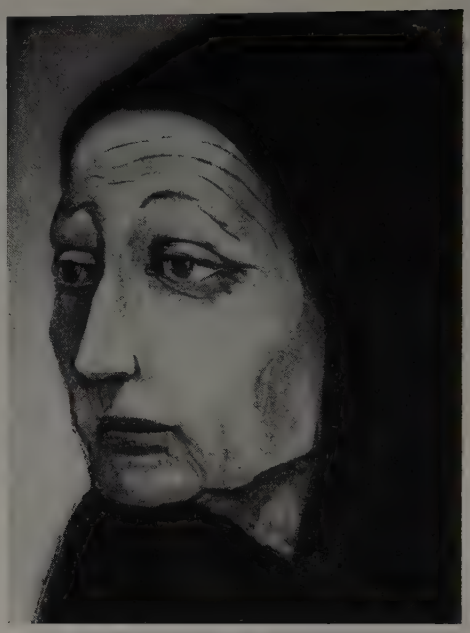


ALBERT BURKART: HL. VINZENZ V. PAUL

ALBERT BURKART: SELIGE LUISE VON MARILLAC

IM SPEISESAAL DER BARMHERZIGEN SCHWESTERN IN DER DERMATOLOGISCHEN KLINIK IN MÜNCHEN

ALBERT BURKART: CHRISTUS



A. BURKART: MUTTER DES JÜNGLINGS VON NAIM

DETAILS AUS DEN EISENBERGER FRESKEN

Unsere Gegenwart geht wieder auf die Sache aus, nicht mehr auf die Selbstdarstellung des Dienstes an der Sache. Nicht auf Schönheit und äußere Richtigkeit, sondern auf Überzeugungskraft und innere Echtheit. So sind die menschlichen Figuren auf Albert Burkarts Fresken weder schön noch organisch folgerichtig. Schmal aufsteigende Körper werden von flächigen und in zeichnerisch ausschneidendem Kontur gerahmten Gewändern verhüllt. Die Köpfe haben eine einfache Typik. Bei den Männern folgt eine flachschädlige, steilnasige, mit kurzen schwarzen Haaren bedeckte Form allen Lebensaltern. Unter den Frauen ist ein gretchenhafter Typ von zarter Schädelwölbung und schalenhaft das Haupt umgebenden blonden Haaren häufig. Daneben stehen an entscheidenden Stellen breite, individualisierte Köpfe, die das wissen, was die anderen ahnen. Ebenso entsprechen einfache, typische und in leisen Abwandlungen wiederkehrende Gebärden solcher von schlagender Einmaligkeit. Bei den kauernden Gestalten sacken die Gewänder in giottesker Schwere zu Boden. Aber das geschieht nur, um die führende Melodie zu betonen, das weiche, leichte, leuchterhafte Aufsteigen, das an zwei holzgeschnitzte schwäbische Figuren des 14. Jahrhunderts erinnert, eine Maria und einen Johannes, die sich heute im Stuttgarter Altertümermuseum befinden. Man ist versucht an diesen Umstand Spekulationen anzuknüpfen über eine etwaige heutige und damalige Emanation eines immerwährend vorhandenen, lyrisch-musikalischen schwäbischen Geistes, aber da sich solche Dinge dem beschreibenden Erfassen scheu entziehen, muß es bei der Andeutung bleiben. Jedenfalls ist die Stille und Gehaltenheit der Menschenwelt auf diesen Fresken keine dürre Leblosigkeit. Sie hat das Licht von innen, und die Anspruchslosigkeit des Vortrags macht, daß die Sache um so stärker spricht.

Wo vom Vortrag geredet wird, von der Art, in der sich ein Kunstwerk dem Beschauer darbietet, da ist zu reden von der Komposition. Die aber ist hier drei verschiedenen Reichen zugehörig. Einmal hat jedes der fünf Fresken seine eigene Komposition für sich. Die beiden Darstellungen, in denen Christus wirkend vorkommt, die Erweckung des Jünglings von Naim (Kunstdrucktafel) und die Erhörung der Sünderin (Abb. S. 162), sind vergrößerte Medaillons mit steil in eine kurze Tiefe weisenden Diagonalen und zart, aber sicher einen losen Kreis umschreibenden Rahmenlinien. Die Darstellungen der Mühseligen und Beladenen sind hochgestellte Rechtecke, durch Licht und Schatten ein wenig ins Räumliche modelliert, überwiegend aber von flächig aufsteigender Tendenz (Abb. S. 163). Die Gestalt des Christus Salvator mit den begleitenden Engeln, die über die Erde die Botschaft: Kommet alle zu mir, ich will euch erquicken, rufen, ist von streng ornamen-

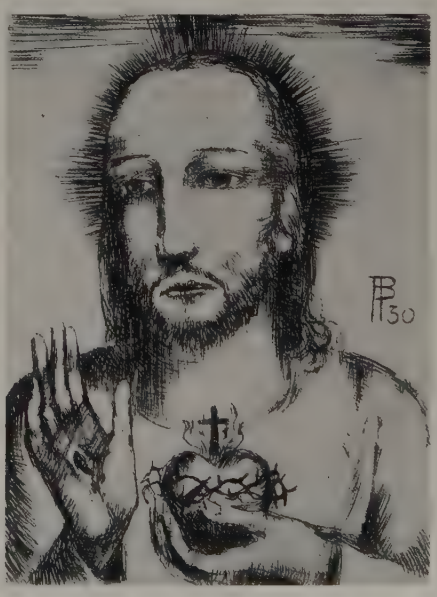
DER HEILANDSKNABE

ECCE-HOMO

talem Charakter, gleichsam das Symbol der unsichtbaren, leiblich nicht darzustellenden Gnade (Abb. S. 161).

Dann aber haben diese fünf Fresken auch Beziehung untereinander. Von der Mitte des in flachem, ornamentalem Rechteck vor der Mandorla erscheinenden Christus Salvator aus gehen nach rechts und links je zwei Glieder einer Kette. Zuerst als Bindestück die hochstrebenden Rechtecke der Darstellungen der Mühseligen und Beladenen, bei denen sich gegenseitig Licht und Schatten und die Gebärden mit jener symmetrischen Asymmetrie entsprechen, die zu den Geheimnissen aller Kunstwirkung gehört. Als Schlußstück der Freskenkette runden sich die beiden Darstellungen mit Christus zu gewichtiger, Halt gebietender Form. Und wie das Ende einer Kette dem Anfang verschwistert ist, so neigen sich hier die beiden Christusfiguren, die aus dem an den Rand gesetzten

DER GUTE HIRTE



HERZ JESU

HEILIGENBILDER IN KUPFERSTICH (ORIGINALGRÖSSE) VON ALBERT BURKART

Im Kommissionsverlag der »Galerie für christliche Kunst«, München

MUTTERGOTTES

MARIÄ VERKÜNDIGUNG

HEILIGENBILDER IN KUPFERSTICH VON ALBERT BURKART

Menschenkranz der beiden Rondos, der den Binnenraum für das Gegenständliche frei läßt, aufsteigen, einander kaum merklich zu.

Zum dritten, und das ist das Beste, zum dritten haben diese Fresken eine kompositionelle Verbindung mit dem Raum, in dem sie gleichsam wohnen. Die beiden Rondos befinden sich über den Seitenaltären auf der Stirnwand der Seitenschiffe, und als Endpunkte der Blickbahn im Seitenschiff haben sie ihre abriegelnde, ruhende, scheibenhafte Form erhalten. Die beiden Darstellungen der Mühseligen und Beladenen haben ihren Platz auf der vor der Apsis des Hochaltars einspringenden Chorwand, die auf ihrem unter der Decke des Raumes vorüberziehenden Stück auch das letzte Fresko, den Christus Salvator trägt. Und so ist es wieder eine Notwendigkeit, wenn die Fresken der Mühseligen und Beladenen aufsteigen und aufweisen zu dem in sich ruhenden und gleichzeitig nach beiden Seiten Kräftefelder ausschickenden liegenden Rechteck des Christus Salvator.

Daß Albert Burkart die vor jedem schaffenden Künstler von heute buntbestickt und lockend stehenden dicken Vorhänge der vielen künstlerischen Vorzeiten aufgehoben hat und bis zur Aussicht auf das eindringliche, einfache, unmittelbare Wirklichsein des Geschehens an sich vorgedrungen ist, das ist die Erfüllung einer für alle gestellten und von vielen gelösten Aufgabe. Diese Erfüllung wird darum nicht weniger wertvoll, weil sie keine allein dastehende Erfüllung ist, aber sie unterscheidet sich doch von dem anderen, was wir an diesen Fresken zu betrachten hatten, von der Vielbezogenheit ihrer Komposition. Auch diese Vielbezogenheit war eine Aufgabe, aber sie war an Albert Burkart allein gestellt, und darum ist ihre Lösung sein persönlichstes Verdienst. Wir wissen es seit den Fresken des Masaccio in der Brancaccikapelle zu Florenz vom Anfang des 15. Jahrhunderts, daß zwischen den Fresken und der Wand, auf der sie leben, ein organischer Zusammenhang bestehen soll. Aber bei aller Großartigkeit der Fresken selbst, wie spielerisch, wie jugendlich sind die Perspektiv- und Lichtkunststücke, die Masaccio zu diesem Ende ausführt. Um wieviel innerlicher ist die Zusammengehörigkeit von Fresken und Wänden in dieser Eisenberger Kirche, wieviel freier auch ist der Übergang vom Fresko zur Wand. Damit soll nichts Entwertendes gegen Masaccio gesagt sein. Damit soll auch nicht etwa verkannt werden, daß ein heutiger Meister ganz andere Möglichkeiten hat, durch Spekulation Gesetze zu erarbeiten, die ehedem auf dem langsameren, aber gültigeren Weg der Intuition erschaut werden mußten. Aber zu der einen Einräumung soll damit aufgefordert werden, daß unsere späte Zeit keine unfruchtbare ist, sondern eine, die hervorbringt, was sich in ihrem Blut bildet. Und diese polyphon komponierten Fresken Albert Burkarts sind zweifellos ein edles Dokument solcher Fruchtbarkeit der Zeit.

Phot Lazi, Stuttgart

JOSEF EBERZ: CHORWAND DER ST. GEORGS-KIRCHE, STUTTGART, 1930
CHRISTUS SALVATOR MIT ENGELN. MOSAIK

NEUE KIRCHLICHE ARBEITEN VON JOSEF EBERZ

Von JULIUS BAUM

Die Malerei unserer Zeit strebt nach monumentalem Stil. Liebevolles Sichversenken in die Wirklichkeit war die Aufgabe der Kunst des späteren 19. Jahrhunderts. Die Malerei der Gegenwart will nicht die Zufälligkeit der äußeren Erscheinung festhalten, sondern dem inneren Erlebnis Ausdruck verleihen. Je hastiger das Alltagsleben wird, desto mehr strebt die Kunst darnach, Gegenpol dieser Unrast zu werden. Sie verliert den trivial-realistischen Zug, den sie im Zeitalter eines rationalistischen, stumpf gewordenen Bürgertums angenommen hatte. Sie trennt sich von der Bürgerlichkeit. Der materiell und geistig verarmte Mittelstand hat aufgehört, sie zu fördern und zu sammeln. Noch

einige Jahre, und die Ausstellungen ohne Auftrag gemalter Bilder werden der Geschichte angehören.

Das Zeitalter des Rationalismus stirbt, aber die Kunst stirbt nicht. Sie ist, wie allezeit, reiner Spiegel des innersten seelischen Lebens ihrer Epoche; und sie läßt heute schon erkennen, daß in naher Zukunft die Gemeinschaft den Subjektivismus und Individualismus überwinden, daß sie wieder Trägerin und Pflegerin der Kunst, Auftraggeberin der Künstler sein wird. Welche Gemeinschaft aber ist mächtiger und umfassender als die Kirche, wer hat von den frühesten christlichen Zeiten bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts die Kunst stärker gefördert als sie, wer hat die Künstler frei und ungehemmt sich entwickeln lassen, wenn nicht sie? Die Kirche besinnt sich von neuem auf ihre große Aufgabe, und die Malerei erkennt, daß ihre Selbstherrschaft sinnlos geworden ist und daß sie beginnen muß, bescheiden wieder zu dienen.

Josef Eberz, der am Mittelrhein geborene, in München tätige Künstler, hat als einer der Ersten die Zeichen der Zeit richtig erfühlt. Die Neigung zur monumentalen Kunst war von Anfang an in ihm lebendig. Schon im Jahre 1912 hat er für die Konviktskirche in Ehingen a. D. ein großes Herz-Jesu-Bild in strenger Form gemalt. Das Gemälde formt ein liegendes Rechteck. In der Symmetrieachse erhebt sich das Kreuz. Vor dem Kreuze sind Christus und die Gestalten, die vom Lichte seines Herzens bestrahlt werden, zu einem Dreieck zusammengefaßt[1]). Schon dieses Frühwerk zeigt die Begabung des Künstlers für strenge Komposition. Nach seiner Vollendung kamen die Kriegszeiten mit ihrer Unruhe. In Eberz, dem Landsmann Grünewalds, erwachte die Romantik[2]). In den Jahren nach dem Kriege hat er seine innere Vision in Hunderten von freien Radierungen ausströmen lassen, darunter der zarten Folge von Blättern zu Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«. Noch heute klingt in seinen gemalten Landschaften die innere Bewegtheit der unruhigen Jahre nach. Aber inzwischen hat der Künstler, der jetzt auf der Höhe seines Schaffens steht — er ist am 3. Juni 1880 geboren —, den Weg zur strengen Form zurückgefunden. Damit ergab sich von selbst das Wiedererwachen der Neigung zur Gestaltung monumentaler Kunst. Die Kirche kam seinen Wünschen entgegen. Sie hat ihm in den letzten Jahren Gelegenheit gegeben, seine starke Begabung auf das schönste zu entfalten.

Vier große Aufträge hat Eberz in den letzten Jahren durchgeführt, wobei er sich rein monumentaler Techniken bedienen durfte.

Für die Frauenfriedenskirche in Frankfurt, den Bau des Stuttgarter Architekten Herkommer, vollendete er 1929 das mächtige Mosaik der Chorwand: »Heilige Frauen aus allen Ständen gewinnen Kraft fürs Leben aus dem Kreuzestod Jesu«[3]) (Abb. S. 172).

Für die Christ-König-Kirche in Rosenheim, einen Bau Muesmanns, schuf er 1929 das gewaltige Ostfenster, das Christus als König in riesenhafter Figur zeigt. Im Hintergrund oben das himmlische Jerusalem, unten die vieltürmige Stadt Rosenheim. Das Fenster erhebt sich wie eine mächtige Ikonostasis unmittelbar hinter dem Altartisch[4]).

Für die gleichfalls von Muesmann geschaffene Kirche in Freilassing bei Salzburg malte er im Jahre 1926 die Taufkapelle aus. Die Hauptwand zeigt die Taufe durch den hl. Rupertus, darüber die Trinität; an den Seitenwänden sind die zur Taufe Kommenden und die Getauften, darüber schwebende Engel, dargestellt (Abb. S. 173). Im Jahre 1929 malte der Künstler im Chor den eucharistischen Heiland mit den Heiligen der Salzburger Gegend, Rupertus, Korbinian, Severin, Erentrud, Maria, Notburga, darüber schwebende Engel mit Spruchbändern, die sich auf das Altarsakrament beziehen (Abb. S. 171). Über dem Triumphbogen folgte 1930 Maria als Patrona Bavariae, umgeben von den Vertretern aller Stände. Die beiden Seitenaltäre zeigen Bilder von Joseph und Maria[5]).

Endlich hat Eberz im Jahre 1930 für die von Schlösser erbaute St. Georgskirche in Stuttgart das Mosaik der Chorwand geschaffen, einen mächtigen Salvator mit zwei schwebenden Engeln[6]) (Abb. S. 169 und 172). Hieran schließen sich in den Jahren 1930 und 1931 die Kreuzwegstationen (Abb. S. 173).

Betrachtet man die Arbeiten in den vier Kirchen als Ganzes, so ist trotz der Verschiedenartigkeit der Technik die Einheitlichkeit des künstlerischen Charakters unver-

[1]) Vgl. »Die christliche Kunst«, XI (1914/15), S. 229 A ff. und 240 A ff. — [2]) Vgl. ebda XXI (1924/25), S. 83. — [3]) Vgl. ebda XXVI (1929/30), S. 361. — [4]) Vgl. ebda XXV (1928/29), Kunstdrucktafel, vor S. 321. — [5]) Ebd. XXIII (1926/27), S. 200ff. Joseph Aug. Lux, Religiöse Kunst im Rupertiwinkel. — [6]) Ebd. XXVI (1929/30), S. 379.

Phot. Rob Traub, Salzburg

JOSEF EBERZ: DER EUCHARISTISCHE HEILAND MIT HEILIGEN
WANDGEMÄLDE IN DER CHORNISCHE DER ST. RUPERTUS-KIRCHE IN FREILASSING

Phot. Lazi, Stuttgart

JOSEF EBERZ: ENGELSKOPF. AUS DEM MOSAIK DES CHORES
DER ST. GEORGSKIRCHE ZU STUTTGART

Phot. Fohr, Frankfurt a. M.

JOSEF EBERZ: HL. MONIKA
AUS DEM MOSAIK DER FRAUEN-FRIEDENSKIRCHE ZU FRANKFURT A.M.

Phot. Lazi, Stuttgart

JOSEF EBERZ: I. KREUZWEGSTATION. MOSAIK IN DER ST. GEORGSKIRCHE IN STUTTGART. AUSFÜHRUNG: VER. WERKSTÄTTEN PUHL & WAGNER, H. HEINERSDORFF, BERLIN-TREPTOW

Phot. Jaeger & Görgen, München

JOSEF EBERZ: ANBETENDER ENGEL. AUSSCHNITT AUS DEM FRESKO IN DER ST. RUPERTUS-KIRCHE IN FREILASSING, 1926

kennbar. Eberz hat nicht die strenge Schulung, wie sie etwa Beuron seinen Malern vorschrieb; aber ganz von selbst nötigt der liturgische Charakter der Werke zu einer Feierlichkeit, die sich von der Unruhe seiner romantischen kleinen Arbeiten deutlich unterscheidet.

Die Techniken des Mosaiks und der farbigen Fensterverglasung tragen ihrerseits zu einer Vereinfachung des Stils bei. Von welcher unbeschreiblichen Feierlichkeit ist etwa der Christkönig in Rosenheim, wenn die Sonne das mächtige Glasbild von außen erhellt, oder wenn es umgekehrt bei Beleuchtung des Innern der Kirche hell in die Nacht hinausstrahlt. Auch die Chorwände der Kirche in Stuttgart und Frankfurt zeigen eine ernste Größe der Wirkung, wie sie vielleicht seit dem Frühmittelalter nie wieder erreicht wurde.

Den Nörglern, die sogleich mit der Kritik zur Stelle sind, die Werke von Eberz lehnten sich zu stark an alte Vorbilder an und hätten keine Verbindung mit dem Leben der Gegenwart, sei erwidert, daß der wahre Künstler das seelische Leben der Zukunft vorausfühlt. Die Unruhe, die unser Dasein in den letzten Jahren erfüllte, kann nicht bleiben. Die Zukunft wird unserem deutschen Volke hoffentlich die Geschlossenheit und Tiefe des religiösen Erlebens verleihen, die das Schaffen von Eberz uns heute schon gibt.

ARBEITEN VON FRANZ KLEMMER

Von HANS KIENER

Vor einigen Jahren fielen mir in einem der Hauptsäle der Secession im Glaspalast zwei Landschaften auf, Juralandschaften, ernst, ungemein klar gebaut, die die architektonische Struktur dieses Landes aus Stein erfaßt hatten, die in ihrer mit wenigen ernsten Tönen bestrittenen Farbe erzählten von den trockenen, thymianduftenden Bergen des Jura. Sie waren von Franz Klemmer, von einem Maler, dessen umfassender Formkraft es Bedürfnis ist, sich auch mit den Gestaltungsproblemen der Landschaft auseinanderzusetzen, dem es Bedürfnis ist, sein in beharrlichem Studium der menschlichen Figur geschultes Auge, seinen an der menschlichen Figur zum Erfassen des Großen und Einfachen erzogenen Sinn auch im Formen und Bauen der Landschaft zu betätigen; denn sein eigentliches Arbeitsfeld ist die menschliche Gestalt, ist das großfigurige Kirchenbild.

1920 hat Klemmer eine Reihe von Kompositionen in der katholischen Kirche in Feucht bei Nürnberg geschaffen, in der gleichen Kirche, deren Chor sein Lehrer Becker-Gundahl ausgemalt hatte.

Die Kirche ist kein unsympathischer, neu-romanischer Bau, einer der besseren ihrer Art; sie ist kein äußerliches Konglomerat von Einzelheiten, sondern ist entstanden aus einer Gesamtvorstellung und bot in großen Wandflächen dankbare Möglichkeiten und ist eine würdige Folie für die groß gesehenen Kompositionen Klemmers: das Abendmahl, die Taufe Christi (Abb. S. 177), Christus im Hause des Pharisäers (Abb. S. 176), die Kreuzigung (Abb. S. 175).

Klemmers Fresken geben einen bedeutenden Begriff vom Stande der modernen kirchlichen Monumentalmalerei.

Es ist das erste Erfordernis für ein kirchliches Kunstwerk, daß es den religiösen Gedanken klar und würdig zum Ausdrucke bringt, daß es dem gläubigen Betrachter verständlich ist und ihn seelisch aufrichtet und innerlich erbaut. Dieser selbstverständlichen und doch heute so seltenen Anforderung entsprechen Klemmers Bilder in hohem Maße. Auch die alten deutschen und italienischen Kirchenbilder haben immer dieser Anforderung entsprochen. Und ebensowenig wie diese Volkstümlichkeit die Alten gehindert hat, darüber hinaus große Kunst zu geben, hat Klemmer diese innere Verpflichtung zur Schlichtheit als einen Hemmschuh empfunden, das Schlichte in ganz großer Form zu geben.

Es wird einem vor Klemmers Fresken zum Erlebnis, wie es eine Eigentümlichkeit echter Kunst ist, im Rahmen künstlerischer Einheit allen geistigen Stufen das Angemessene zu bieten. Echte kirchliche Kunst wird so zum Symbol der kirchlichen Lehre, die dem einfachen Manne wie einem hl. Augustinus das bietet, dessen sie bedürfen. Nur eine aus den Gesetzen organischer Entfaltung und geistigen Reifens erwachsene Kunst vermag dieser hohen Anforderung zu entsprechen, niemals ein romantisches Aperçu.

FRANZ KLEMMER: KREUZIGUNGSGRUPPE
FRESKO IN DER KATHOLISCHEN KIRCHE ZU FEUCHT BEI NÜRNBERG, 1920

FRANZ KLEMMER: DER ENGEL BEI ABRAHAM
FRESKO IN DER KATHOLISCHEN KIRCHE ZU FEUCHT BEI NÜRNBERG, 1920

Die Voraussetzung, in der Klemmers Kunst verankert ist, ist ein hingebungsvolles Studium der lebendigen Natur. Blätter wie die mitgeteilten Studien zu Apostelköpfen (1920) geben den größten Begriff von Klemmers Einfühlung in die Natur (Abb. S. 180). Es ist so: wie der unendliche Reichtum der Naturform einströmt in die Komposition, ihr auf anderem Wege nicht erreichbare Ursprünglichkeit und Tiefe verleiht, so wirkt umgekehrt das kompositionelle Vermögen des Schöpferischen auf das Naturstudium zurück: man sieht in der Natur sich selbst; man sieht Reicheres, Tieferes auf reiferer Entwicklungsstufe. Und so kommt jener folgenreiche Kreislauf, jene gegenseitige Steigerung und Befruchtung zustande. Schon in der Naturstudie sieht man die geistige Art des Künstlers, wie sich seine geistige Formkraft stellt zur Wirklichkeit, wie sich der Ausdruck seines Persönlichen verbindet mit der Ehrfurcht vor der Natur. Bei Klemmer hat man die Gewißheit, daß er seine Auffassungsart als eine der Natur verwandte empfindet: die Gesetze, nach denen die Naturform gewachsen ist, die Gesetze, nach denen sie vom menschlichen Auge gesehen und von der Seele in ihrem Ausdruck gedeutet wird, werden als verwandt empfunden, eine Gewißheit, die immer bei ganz bestimmter Humanität und bei bestimmter geistiger Reife auftritt.

So sind die Voraussetzungen gegeben, daß, wenn sich das begrifflich gegebene Thema vor dem inneren Auge des Schaffenden als künstlerisches Motiv darstellt, dieses Motiv schon erwachsen ist aus dem Schaubaren und Darstellbaren und weiter aus der Anschauung gespeist wird. Und wie beim inneren Aufleuchten des Motivs tritt bei seiner Aus-

FRANZ KLEMMER: TAUFE CHRISTI
FRESKO IN DER KATHOLISCHEN KIRCHE ZU FEUCHT BEI NÜRNBERG, 1920

formung das Künstlerische im engeren Sinn, das Baumeisterliche, in Kraft: es ist sehr schön, wie bei Klemmers Fresken, z. B. der Taufe Christi (Abb. vgl. oben), das Gegenständliche schlicht und klar heraustritt, dieses Gegenständliche, das Beieinander Christi und des Täufers und der beiden assistierenden Engel, in der Führung der Linien, in der Verteilung der Massen zugleich Träger und Ausdruck jener geistigen Stimmung ist, die dem Gegenständlichen Weihe und höhere Bedeutung gibt. Die edle, hoheitsvolle Haltung Christi bei allem sich demütig Neigen, der demütige, sich nur als Verwalter eines höheren Amtes fühlende Charakter des hl. Johannes, trotz der feierlichen, mächtig ausladenden Gebärde wird tief gefühlt und überzeugend dargestellt.

Diese Bilder wirken so stark auf den Beschauer, weil sie aus echter, durch die Anschauung vermittelter Empfindung geboren sind. Man fühlt, daß der Künstler das Motiv aus dem Reichtum seiner Vorstellung veranschaulichte: ganz geradlinig gab er sich selbst.

Und es bedingt nun weiter den hohen Rang dieser Fresken als Kunstwerke, daß ihre religiöse Empfindung, ihre persönliche und nationale Bedingtheit — denn aus welchem Erleben der Welt sollten diese nicht geschmeidigen, nicht pathetischen, aber bedeutenden und gebauten Gestalten geboren sein, wenn nicht aus dem deutschen? — eins ist mit dem Formalen. Wie sie ihre adelige Herkunft vom innerlich geschauten Motiv, also von einer einheitlichen Gesamtvorstellung an der Stirne tragen, so ist dieses Einheitliche in

FRANZ KLEMMER: GANG NACH EMMAUS, 1930

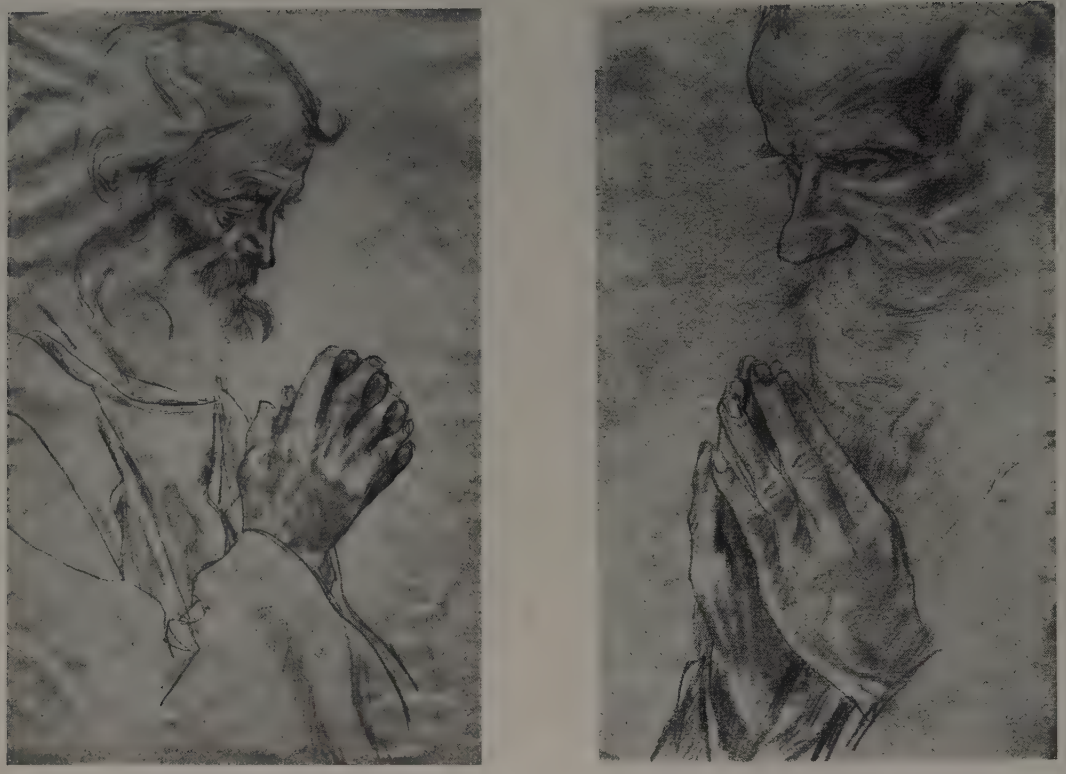
der Ausformung durchgehalten. Das Wandbild verlangt den Stil des Wandbildes: die große Form, die kühlen Farben, die Respektierung der Wand.

Die Ausformung, das allmähliche ins Sichtbare Treten des Motivs ist der Prüfstein für den Rang des Künstlers, daß er Askese übt, daß er stilisiert, wie es die Tonart des Ganzen verlangt; nicht durch ein Zusammenfügen aller möglichen Einzelvorstellungen entsteht ein Ganzes, sondern das Ganze ist zuerst und wird ins Einzelne ausgeformt, aber nur so weit, als es die Einheit verträgt. Freilich ist für die Kunst des Weglassens eine wahre innere Erfülltheit mit Form Voraussetzung, sonst wird das Verkehrte weggelassen und die Form wird leer und nichtssagend. Man sieht bei Klemmer, wie die eingehende Schule des Naturstudiums, die er bei Habermann genossen hat, die Wiedergabe der Natur, des Funktionellen im Schaubaren, gerade bei monumentalen Aufgaben reife Früchte trägt.

Es ist sehr schön, wie die Motive und ihre Ausformung aus den spezifischen Bedingungen des Wandbildes herausgeboren sind: die Bilder sind nicht im Sinne der mittelalterlichen rein flächenhaft, sie machen Gebrauch von der modernen Möglichkeit der Dreidimensionalität, sie machen aber von ihr Gebrauch in jener taktvollen Art der Beschränkung auf ganz wenige Reliefschichten, die die Möglichkeit polyphoner Bindungen (von Schicht zu Schicht) geben und die notwendige Bindung des Wandmäßigen lediglich im Sinne der flachen Reliefbühne modifizieren.

Franz Klemmers persönlicher Stil, das Gehaltene und Baumeisterliche seiner Kompositionen, strömt aus seinem ganz bestimmten Lebensgefühl und der Auswirkung dieses Lebensgefühls innerhalb der Gesetze des Wandbildes. Aber täusche ich mich nicht, so sind diese Gesetze mit ihrer Forderung des Strengen, Gehaltenen, mit ihrer Forderung des Tektonischen und Reliefmäßigen, mit ihrer Forderung der kühlen, asketischen Farbe, dem Empfinden des Künstlers homogen. Klemmers Kompositionen sind entstanden aus einer tiefen Einfühlung in das religiöse Thema und einer unbeirrbaren und geradlinigen, nur von den Verpflichtungen des Ausdrucks und den Verpflichtungen des Schaubaren geleiteten Wiedergabe des Gefühlten im Sichtbaren. Es ist keinerlei bewußtes literarisches

FRANZ KLEMMER: DAS JÜNGSTE GERICHT
FRESKO IN WALTING BEI EICHSTÄTT, 1927



FRANZ KLEMMER: ZWEI ZEICHNUNGEN. STUDIEN ZU APOSTELKÖPFEN

Programm spürbar, keinerlei bewußtes Schielen nach irgendwelchen Aktualitäten. Das ist die Kunst eines Mannes, der seinem Werk auch Opfer bringen kann, nur nicht das Opfer der Verleugnung seiner selbst.

Aus den nicht zahlreichen Werken dieser Art, geboren aus dem geistigen Erleben und den Forderungen der Darstellung, unbelastet von allem Intellektuellen und Bewußten wird man einmal den »Zeitstil« dieser Dinge feststellen, jene Merkmale, in denen sich die Zeiten spiegeln, die aber, so weit es sich um ernsthafte Kunst handelt, nie bewußt gemacht worden sind, sondern immer aus der Region des Unbewußten ins Werk eingeströmt sind.

Sehe ich recht, so lebt in Klemmers Art, die Dinge schlicht und groß und einfach zu fügen, der gleiche Geist, der unsere besten Architekten heute zwar nicht zu einer Nachahmung römischer und romanischer Bauten treibt, sondern sie aus tiefem Erleben der räumlichen Ausdruckswerte sich eindringlich auseinandersetzen läßt mit dem Pfeiler, mit dem Bogen, der Mauer, der Balkendecke, dem Tonnengewölbe, der sie Räume schaffen läßt von großer, schlichter, einfacher Fügung.

Dieses Verbundensein des modernen Künstlers mit dem Großen und Einfachen läßt deutlich werden, wie sehr die Ausmalung einer romanischen oder einer aus verwandtem Geiste geschaffenen modernen Kirche Klemmers Kunstgefühl entsprechen mag und wie sehr er in den beiden Aufgaben, alte barockisierende Kirchen mit Deckengemälden zu schmücken (Walting 1927 und Zell 1929), mit dem formalen Problem gerungen haben mag.

Wir sind heute keine barocken Menschen mit dem eigentümlich leicht beschwingten Lebensgefühl, mit jener eigentümlichen »tournure« und selbstbewußten pathetischen Gebärde. Auch haben wir durchaus nicht das Bedürfnis, geschlossene Räume oben mit illusionistischen Malereien zu öffnen, im Gegenteil, wir genießen das tektonisch Gefügte eines geschlossenen Raumes.

Umgekehrt ist die optische Öffnung der Decke in luftigen, eigentümlich asymmetrisch rhythmisierten, auf jeden Fall das Auge stark in die Tiefe führenden Malereien begründet in der kulissenhaft-fragmentarischen Architektur des Barock. Und die unkomplizierte

KARL ROMEIS: HL. BENEDIKT
HOLZFIGUR
FÜR DIE FASSADE DES KLOSTERS ROTT A. INN

Einfachheit z. B. der Waltinger Kirche mag die Aufgabe für den Künstler zu einer sympathischen gestaltet haben. Mit der zu viel stärkerer Tiefenwirkung angeordneten Verteilung der Massen hat Klemmer dem Charakter des Deckenbildes überhaupt, wie dem barocken, baulichen Rahmen Rechnung getragen. Freilich in einer gemäßigten, sehr taktvollen Art, die die künstlerische Einheit mit dem feierlichen symmetrischen Aufbau des Ganzen und der Durchformung der Gestalten im Sinne schlichten demütigen Seins ermöglichte (Abb. S. 179).

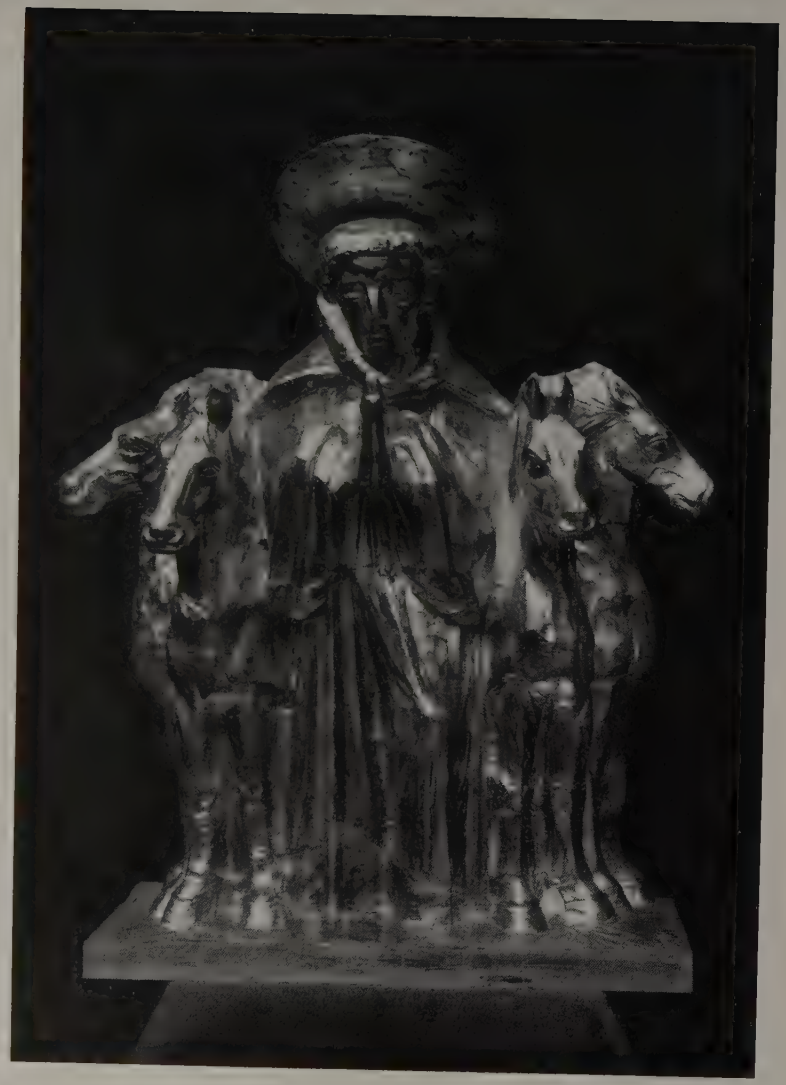
In den letzten Jahren hat F. Klemmer eine Kreuzigung geschaffen als großes feierliches Tafelbild, nach einem Motiv, das er lange mit sich herumgetragen: Christus am Kreuz in einer schlichten Bogenarchitektur mit einem Bischof und hl. Sebastian und Soldaten in feldgrauer Uniform. Hat man sich einmal überlegt, ein wie dankbares künstlerisches Motiv die Darstellung des Gekreuzigten ist? Diese einfache und große Betonung der beiden Urrichtungen, die dem Bilde Halt und Rückgrat geben? Das ist bei diesem Bilde sehr stark empfunden. Das Ganze ist ein wohlausgewogener Organismus von tiefem geistigem Inhalt; aber dieser Inhalt ist in der Form gegeben. Die Komposition ist eine ergreifende Synthese: in das Erleben des Krieges, der das Opfer des Lebens verlangt und zwar des entpersönlichten Lebens, des opferbereiten Aufgehens des einzelnen in dem gewaltigen schicksalhaften Geschehen, leuchtet der tröstliche christliche Gedanke von der Erlösung hinein, in den tausendfältigen menschlichen Opfertod der Trost des göttlichen Opfertodes.

Und neben diesem Gebauten, wie wenige moderne Werke aus dem Charakter des Bleibenden der christlichen Weltauffassung geborenen Bilde ein anderes: die Szene aus dem Neuen Testament: Christus mit den Jüngern auf dem Gange nach Emmaus (Abb. S. 178). Nicht eigentlich als Altarbild gedacht, erzählt es die biblische Szene in einer Weise, die zu einem schicksalhaften Wandern wird in der stillen Landschaft: die andere Seite christlichen Erlebens klingt an, vom Einzelmenschen her: Das Leben ein ununterbrochenes Wandern zur Vollendung.

DER BILDHAUER KARL ROMEIS

Von HERMANN NASSE

Wahrer und Mehrer eines zu Höchstleistungen verpflichtenden großen Erbes zu sein, wie es den deutschen Künstlern seit dem hohen Mittelalter überkommen ist, dürfte auch in der so zwiespältig erscheinenden Gegenwart für den einzelnen Künstler einen Ruhmestitel bedeuten. Für München vor allem, das allzu radikalen Neuerungen bisher niemals allzu rasch und unbesonnen sich zugänglich erwies, war und ist ein gewisses Festhalten an wertvollen, bodenständigen Überlieferungen mit zugleich offenem Sinn für alles wertbeständige Neuere ein unbestreitbarer Vorteil. Mit aller Deutlichkeit hat gerade hier eine Tradition, die nicht zu Erstarrung führt, und eine Schulung an den Vorbildern anerkannter, großer alter Meister, die nicht Nachahmung, sondern Neuschaffung bewirkt, zu Gipfelleistungen auf allen Gebieten der bildenden Künste geführt. Zumal für die Bildhauerkunst ist auch in der Gegenwart noch, die erst vor kurzem anläßlich des zehnjährigen Todestages Adolf Hildebrands zu ungefähr gleichgearteten Betrachtungen berechtigten Anlaß bot, der Beweis für die Gültigkeit einer derartigen Feststellung nicht unschwer zu erbringen. So dürfte auch der Umstand, daß man nicht nur angesichts der hier in Abbildungen wiedergegebenen Hauptwerke des noch jungen Plastikers Karl Romeis sich an beste mittelalterliche Kunst und hauptsächlich vor dem monumentalen, für das Benediktinerkloster Rott am Inn geschaffenen »Hl. Benedikt« sogar an Grünewald erinnert fühlt, etwas mehr als nur lobende Anerkennung bedeuten. Bewundert doch Romeis gerade den Erfindungsgeist der deutschen romanischen Kunst und alle diejenigen künstlerischen Epochen und künstlerischen Persönlichkeiten am stärksten, die Erstmaliges vor Augen zu stellen haben. Das Werk unseres Künstlers ist noch kein umfangreiches. Aber wer Romeis kennt, weiß, daß eine vielleicht unmoderne und damit also eine jedenfalls sicherlich für materielle Erfolge nicht sonderlich praktische Gewissenhaftigkeit, die ihn das Werkzeug erst dann aus der Hand legen läßt, wenn das Letzte hingegeben worden ist an künstlerischer Schöpfungskraft und



KARL ROMEIS: HL. LEONHARD
ZIRBELHOLZFIGUR FÜR JACHENAU AM WALCHENSEE

KARL ROMEIS: KOPF DES HL. BENEDIKT

technischer Vollendung, diesen tiefernsten, tief innerlichen, ja glühend leidenschaftlich hingebenden Gestalter vor jeglicher Übereilung, Augentäuschung und Flüchtigkeit bewahrt. Seine Lehrer, seine Freunde und seine kritischen Beurteiler vermögen es jedem zu bezeugen.

Das Künstlerische liegt Romeis im Blute. Er ist am 1. März 1895 in München als Sohn des bekannten Architekten geboren, der der Vorgänger Richard Berndls war. Des Knaben Leidenschaft, der das Realgymnasium in Wasserburg und München besuchte und hier absolvierte, zum Bildhauerischen war so stark, daß er schon mit 9 Jahren zu modellieren begann, gefördert von einem Lehrer, der Verständnis hierfür besaß. Als Kriegsfreiwilliger nahm Romeis teil am Weltkrieg. Erst Artillerist, dann Flieger und Staffeloffizier wurde er in einem Luftkampf schwer verwundet. Dauernder Verlust des Gehörs auf einem Ohr war die Folge. In den Jahren 1921/22 bis 1928 besuchte Romeis die Münchner Akademie der bildenden Künste. Balthasar Schmitt, dann Hermann Hahn waren seine Lehrer. Um 1925 schon trat er mit bemerkenswerten ersten Arbeiten hervor. Bei einem öffentlich ausgeschriebenen Wettbewerb erhielt er für den Entwurf einer in Eisenguß ausgeführten, sinnbildlichen »Waage« den ersten Preis, einen weiteren für den vasenförmig gehaltenen Entwurf anläßlich eines Kriegerdenkmalwettbewerbes. Der in dieser Zeitschrift abgebildet gewesene, in Bronze gedachte »Taufstein«[1]) und das in seiner monumentalen Einfachheit ergreifende, durch die Sicherheit der Komposition und Erfindung verblüffende »Mal« in Gestalt einer Säule, bestimmt für den Hamburger-Ohlsdorfer Friedhof, wo es auf Bestellung des Leipziger Reichsanwalts Harald Hansen in Stein aufgerichtet werden soll, sind die ersten groß gedachten, groß ausgeführten Werke, die sich rühmen dürfen, im »Taufstein« den Sinn und die Sinnbildlichkeit des deutschen Mittelalters und die Trefflichkeit der mittelalterlichen Gießhütten, im Friedhofsmal die prägnante Abstraktion und das Architektonische der Ägypter begriffen und verarbeitet zu haben, um diese Vorbilder zugleich in neue Formen umzusetzen. Auch sprechen sie und nach ihnen noch eindringlicher die Gruppe des in Holz ausgeführten »Hl. Leonhard« (Abb. S. 183) für die schon angedeutete strenge Selbstzucht, der sich sogar die reiche, immer sehr bewegliche Phantasie und die begreifliche Freude am Formentrieb und Formenspiel unterzuordnen haben. Ist es paradox, angesichts der kompositionellen Lösung, die den Heiligen des Klosters Noblac so eng mit dem Viererzug neben und hinter ihm, mit den jungen und feurigen Rossen, deren Schützer er ist, die wie im uralten, geheiligten Schutzmantelmotiv unter seiner Kutte sich geborgen fühlen, ein wenig an das schon fast banal gewordene Wort von der »edlen Einfalt« der Antike zu reden? Aber neben der Ehrfurcht vor der Natur in den so lebensvoll bewegten Köpfen der Tiere atmet diese so wohl geschlossene Komposition, die den Heiligen zum überragenden Mittelpunkt erhebt und doch zugleich den zutraulichen Schutzbefohlenen einordnet, den innig beseelten, ja kindlich fromm-gläubigen Geist des Mittelalters. Hier ist Demut und Adoration, hier verleiht die ausdrucksvolle Gebärde des inbrünstigen Gebets dem Werke die sakrale Haltung.

Hier sind wirklich die Ketten der Sündhaftigkeit und der Materie gefallen für den, der so oft die Ketten von in weltliche Schuld verstrickten Gefangenen mildtätig löste. Hier verspürt man wie in allem sonstigen Holzgeschnitzten unseres Künstlers das Materialgerechte der Formbehandlung, das Beherrschte und Gestraffte im Aufbau, das Gesetzmäßige einer der Architektur vergleichbaren Lösung, das schon Vereinfachte und doch malerisch Reiche, das herb Schnittige in dem gleitenden Fluß der weich an- und abschwellenden, plastischen Formen, der Mulden und Kämme der innere Bewegung und ausgeglichene Harmonie andeutenden Falten. Außer einem in Bronze für die Kirche in Schlochau ausgeführten, besinnlichen und hingebend vergeistigten »Hl. Jakobus« entstand weiterhin noch vor 1928 das in Muschelkalk ausgeführte Relief einer männlichen und weiblichen Figur für Kaufmann Boskamp in Leipzig, das die Eignung und Befähigung unseres Künstlers auch für das weitere Gebiet der profanen Kunst mit wohl überzeugender Deutlichkeit erbrachte. So war es begreiflich, daß Romeis im Jahre 1929 den ehrenvollen Auftrag erhielt, einen plastischen Wandschmuck in Messing für den Speisesaal erster Klasse der »Europa« auszuführen. In zweck- und umgebungentsprechender Sinnbildlichkeit löste der Künstler die ihm gewordene Aufgabe in vollkommenster Weise. Die Figur des »Bacchus«

[1]) Vgl. »Die christliche Kunst« XXIV (1927/1928), S. 14.

ist erfüllt von rauschendem, strahlendem und sonnigem Leben und prickelndem, sehr temperamentvollem, nervigem Rhythmus, während das Gegenstück, die Gestalt der »Ceres«, rassige Anmut und schalkhaften, apart pointierten kecken Liebreiz in zarten, keuschen Formen aufzuweisen vermag. Das im Glaspalast, nächst einer lebensvollen Bildnisbüste im Sommer ausgestellt gewesene Holzrelief eines »Stierkampfes«, bestimmt für den Rauchsalon des gleichen Dampfschiffes, wußte dem oft abgewandelten Thema eine sehr persönliche, fast eigenwillige, neuartige Formulierung abzugewinnen. Neben einigen kleineren Aufgaben, wie der besonders ehrenvollen, für des Künstlers ehemaliges Regiment ein für die Außenmauer der kleinen Münchner St. Stephanskirche am Südlichen Friedhof vorgesehenes Relief der »Hl. Barbara« in völliger Anpassung an die Umgebung anzufertigen, einem Auftrag, der seiner nunmehrigen baldigen Ausführung entgegensieht und zweifellos allen berechtigten Erwartungen entsprechen wird, entstand in letzter Zeit die besonders großartige Figur des »Hl. Benedikt«, die im Herbst 1930 in den Räumen der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« ausgestellt gewesen ist (Abb. S. 181 u. 183). Sie hat, in leicht getöntem Holz ausgeführt, hoch oben an der Fassade der herrlichen, bekannten Klosterkirche Rott am Inn, in Nachbarschaft und als Ersatz für von der Meisterhand des unvergleichlichen Ignaz Günther dort ausgeführte Heiligenfiguren würdigste Aufstellung gefunden. Sie braucht, ausgeführt und erfunden im Geiste größter alter Meister, Geist von ihrem Geist, in einer Art Synthese etwa des barock-spätgotischen Ausdrucksstils eines Grünewald und der wiederum transzendenten, sublimen, »infinitesimalen« Formensprache des Rokoko, die gewiß an sich den Heutigen gefährliche Konkurrenz nicht zu scheuen. In dem überlegenen, schon überirdischen adeligen Ausdruck dieses weich und zugleich schwärmerisch beseelten Kopfes, in der fühlenden, ergreifenden Beseeltheit dieser Hände, die sicher und vertraut die Attribute des geistlichen Berufes umfassen und umschließen, in der merklich gesteigerten, merklich vereinfachten Wucht dieser überaus geschlossenen, säulengleichen Formensprache dürfte der Höhepunkt, die vielleicht schon erreichte meisterliche Höhe im Gesamtschaffen des immer gewissenhaften, immer bescheidenen, aber immer sich in der glühenden Hingabe an sein Wirken verzehrenden, unermüdlich ringenden Künstlers zu erblicken sein.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

KÜNSTLERSEELSORGE

In dieser Zeitschrift braucht nichts weiter vorausgeschickt zu werden über die neue Besinnung und den frisch erwachten Willen des katholischen Deutschlands zur Kulturvertiefung in aller äußeren Ungunst der Zeit, über die Hintergründe und die Ziele dieser Bewegung und die Stellung des rein Künstlerischen in ihr. Wenn uns in der Nach-Kriegszeit zum Bewußtsein gekommen ist, daß unser Kultur- und Geistesleben mehr Tiefe und mehr Wahrhaftigkeit verlangt, so scheint für den katholischen Künstler jener Hinweis von besonderer Bedeutung, sicher aber möglich zu sein, der die Notwendigkeit einer planvollen Herbeiführung solcher persönlicher Begegnung zwischen Künstlerschaft und Klerus herausstellt, bei welcher der Geistliche primär nicht Kunstkenner, sondern Priester und Seelsorger ist. Eine Antithese zwischen Klerus und Künstlerschaft, also eine dringliche Problematik der Künstlerseelsorge ist ja nicht von der beiderseitigen Botschaft her zu begründen, sondern entweder von der Unvollkommenheit des Gefäßes oder von geistesgeschichtlichen und soziologischen Zusammenhängen.

Schon rein historisch gesehen ist doch wohl kaum einem Kreis gegenüber eine persönliche Preisgabe seitens der Kirche so unmotiviert wie gerade den Künstlern gegenüber; diese kurze Andeutung unserer historischen Vergeßlichkeit hat heutzutage keinen besonderen Kurswert, soll aber doch daran erinnern, die ganze Frage der Künstlerseelsorge auf beiden Seiten nicht eng zeitgeschichtlich, überhaupt nicht irgendwie voreingenommen, sondern in größten Zusammenhängen zu sehen. Weitschauende und tiefgehende Arbeit tut aber auch not, um die große Masse des christlichen Volkes und seine geistlichen Auftraggeber einerseits und die Künstlerschaft andererseits wieder weit inniger als in den letzten Jahrzehnten zu vergemeinschaften. Aber nur, wenn Künstlerwelt und Volkskirche sich gegenseitig wirksam und gedanklich konsequent anregen, wenn also auch der Klerus de Geisteskultur jener als eine von der eigenen inhaltlich nicht wesentlich verschiedene zu erkennen vermag, kann er ihr die Tore zum herrlichen Einzug in die kirchliche Gemeinde aufstoßen.

Jeder wahrhaft christliche Künstler wird sich freuen, daß heutzutage die Werke so mancher Historien-, Natur- und Porträtmaler ohne religiöse Seele aus dem Bereich kirchlicher Kunst verschwinden; die Gegenwart drängt auch hier unstreitig auf Entscheidungen und Tiefe. Man darf nicht unbedingt so weit gehen wie jener im Kampf mit dem sozialistischen Unglauben ergraute Wiener Pfarrer, der mir anläßlich der Reno-

vierung seiner Kirche sagte: »Bloß die sollen Brot haben von der Kirche, die von ihr auch das himmlische zu empfangen fähig und bereit sind.« Aber der katholische Künstler wird schließlich doch die religiöse Konsequenz für seine Person bejahen müssen. Nur die Künstlerseelsorge kann weiters auch die Frage der engeren Zusammenarbeit von Künstler und geistlichem Auftraggeber einer glücklichen Lösung zuführen. Wie der Geistliche durch den seelisch aufgeschlossenen, bewußt verständnisvollen Kontakt mit der Künstlerseele immer freier würde von einem voreingenommenen Formalismus, der auf dem Gebiet der bildenden Kunst schließlich zur Fabrikation und damit auch zum Kitsch geführt hat, so würde hinwieder der Schöpfungsprozeß in der heutigen Künstlerwelt sich nach der geistigen, inhaltlichen und auch nach der formalen Seite mehr im Sinne der unabweisbaren Zeit- und Seelsorgsbedürfnisse abwickeln, herausgeführt und erlöst aus einer im Grunde doch unproduktiven Isoliertheit, werbeschwachen Volksentfremdung und nicht überzeugungsfähigen religiösen Unwahrhaftigkeit. Auch der Anschluß an das prinzipiell Klärende, Sichernde, ja selbst Konservative der seelsorglichen Welt ist grundsätzlich und weitgehend nicht zu verachten.

Man hat zur Begründung einer besonderen Künstlerseelsorge auch negativ hingewiesen auf die Milieugefährdung. Ich glaube nicht daran, daß sie sich heute übermäßig ungünstig von der anderer Gruppen abhebt. Bedeutsamer ist schon für das Verhältnis mancher Künstler zur Umwelt, daß etwa bei ihnen die Problematik des Wandernden, Treibenden, wenigstens des Heimatlosen wach ist. Damit kommen wir auf eine weitere Grundfrage jeder theoretischen Auseinandersetzung über Künstlerseelsorge. Künstlertum ist ja gar nicht milieuhaft bedingt, ist gar nicht Beruf, sondern eine besondere Eigenart des Menschseins überhaupt; eine so stark ausgeprägte Eigenart, daß sie sich teilweise auch dem Mittelmaß der künstlerischen Begabung mitteilt oder in diesem wenigstens zur Kultivierung drängt. Besonders heute, wo die geistige Zerrissenheit immer mehr in eine große öffentliche Namenlosigkeit ausströmt, schafft so mancher ja nicht mehr primär aus der großen Erlebnisgemeinschaft des Objektiven heraus, sondern für sich aus dem eigensten Erleben einer ins Werk ausstrahlenden Innerlichkeit. Hier setzt dann auch jene Gefahr der Gegenwart ein, die durch den Widerstreit zwischen subjektiver Frömmigkeit und objektiver Gläubigkeit bestimmt wird. Um hier durchschlagend und in größerem Ausmaße zu einer Lösung zu kommen, scheint ein besonderer Dienst des Seelsorgers an der voll Ehrfurcht und Liebe geschauten Künstlerseele bedeutsam zu sein.

Wesentlich verschärft wird die Lage natürlich gegenüber dem, was man heute meist mit »Künstlerproletariat« bezeichnet. Gerade aus der Künstlerschaft werden überaus harte Urteile über diese Gruppe laut, die dann die Künstlerseelsorge wesentlich erschweren; es wird nicht bedacht, daß es derselben zunächst nicht um Qualität, auch nicht um Schätzung des wirtschaftlichen Erfolges oder der Anerkennung durch andere geht, sondern einzig und allein um die besonders differenzierte und deshalb differenziert zu behandelnde Seele.

Zum andern Teil gibt gerade der Verkehr mit dem Künstler uns Priestern so viele hohe Weihe und Vertiefung. Es ist da so viel Licht und Hochherzigkeit und Ewigkeitswille, so viel Aufgeschlossenheit für unsere Botschaft und so viel wirkliche, innere Abgeschlossenheit vom Zeitheidentum, so viel Feingefühl gegenüber der herrschenden materialistischen Logik und der inneren Roheit der heutigen Öffentlichkeit. Hier wird die Kirche wieder heilig und schön, wird sie grundsätzlich nicht als Garant der leiblichen Versorgung oder als Spielart des Kapitalismus gefaßt, sondern zuerst wieder als Hüterin des tiefsten Gehaltes und als Inspiratorin neuer persönlich menschlicher Leistung. Der Geistliche ist hier wieder als Bote einer besseren Welt anerkannt. Der intensive Lebenswille zur Geistigkeit, die Bewahrung eines kirchlichen Empfindens für die Abschätzung der Tragweite religiöser Wahrheiten und Entscheidungen, der Sinn für das Schöne, darum auch für die Schönheit der Ordnung werden unsere Botschaft im Künstleratelier auf fruchtbares Erdreich fallen lassen. Und der dem wirklich Schaffenden eigene Mut zur Bescheidung findet auch das Ja zum Kreuz als Mittelpunkt des Christentums. Letzte Ehrfurcht und Liebe sind die ersten Voraussetzungen für den Priester, der den Künstler besuchen will. Sein Qualitätsgefühl und sein praktischer Wille zur Förderung wahrhafter Kunst sind die Stützen seiner Arbeit.

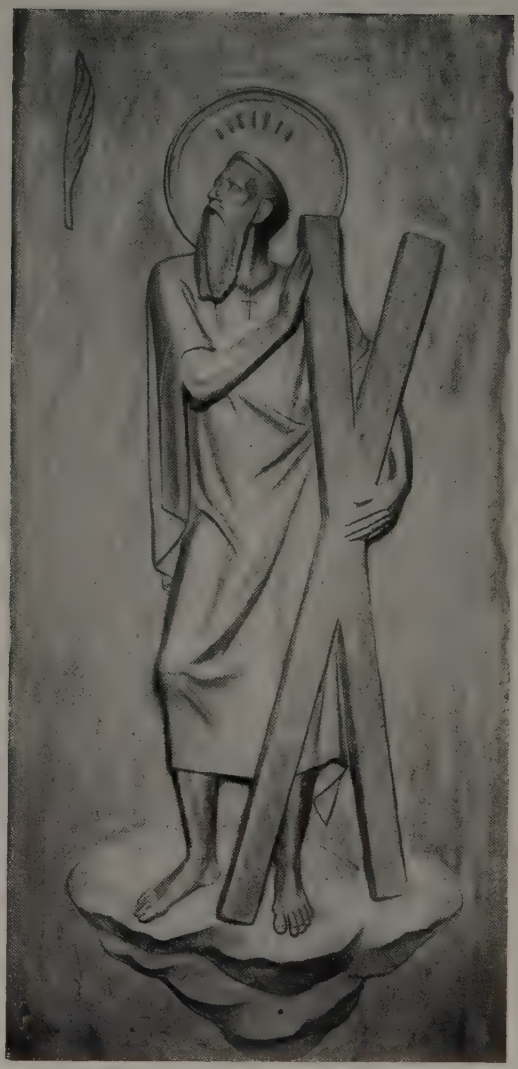
In solcher Ehrfurcht und Liebe haben gerade in der letzten Zeit immer mehr Seelsorger den Weg zur Künstlerseele finden dürfen: Im Anschluß an eine Kunstschule, an eine Diözesanstelle der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, an eine Ortsgruppe, auf rein persönlicher Grundlage. Sonnenschein wird öfter dankbar genannt. Die Tagung für christliche Kunst versuchte wiederholt einen verstärkten Vorstoß. Einige Benediktinerabteien beherbergten Tagungen, die gerade auch der religiösen Einkehr dienen sollten. Diese Zeitschrift hat darüber ja öfter berichtet.

Einen neuen Impuls erhält die Bewegung durch die Gründung der »Arbeitsgemeinschaft zur religiösen Vertiefung des künstlerischen Schaffens«, welche im Herbst 1930 zusammentrat; in ihr sind die führenden christlichen Vereinigungen und Gruppen der einzelnen Kunstgebiete ohne jede fachorganisatorische Bindung und Tendenz zusammengeschlossen, um der religiösen Vertiefung, liturgischen Schulung und persönlichen Sorge für unsere Künstlerschaft neue Liebe und neue Wege zu erschließen. Welche Möglichkeiten und praktischen Wege sich hier ergeben, habe ich — allerdings mit sehr zweckhafter Zielsetzung — in unserer Zeitschrift »Die Seelsorge« (Freiburg i. Br., 8. Jahrg., Heft 3) dargelegt. Überaus erfreulich ist, daß die ganze Bewegung in der letzten Zeit innerlich und äußerlich stärkstens fortgeschritten ist. Es ist eine Sammelschrift in Vorbereitung, welche die Grundsätze, die bisherigen Erfahrungen und wichtigsten Anregungen weiteren Kreisen nahebringen soll. Herausgegeben wird die Schrift von der Geschäftsstelle obiger Arbeitsgemeinschaft, die der Freien Vereinigung für Seelsorgehilfe, Freiburg i. Br., übertragen wurde; dorthin möge man auch alle diesbezüglichen Fragen und Mitteilungen richten.

P. Rob. Swoboda O. S. C.

»KÜNSTLERSEELSORGE« IN MÜNCHEN

Durch die in Beuron wiederholt veranstalteten Einkehrtage für Künstler, sowie durch verschiedentliche Vorträge ist das Interesse für das



FRIEDRICH THUMA: UNBEFLECKTE EMPFÄNGNIS UND APOSTEL ANDREAS
IN DER CANISIUSKIRCHE ZU FRIEDRICHSHAFEN

Problem »Künstlerseelsorge« in weitesten Kreisen lebendig geworden. So dürfte es interessieren, daß auch in München seit einer Reihe von Jahren der Gedanke angeregt wurde, die Künstler durch das Religiöse in ihrem Schaffen zu befruchten. Zur Verwirklichung dieser Idee hat sich ein Kreis von Künstlern vor bereits zwei Jahren zusammengefunden, der nun am 8. Dezember 1930 in Form einer Kongregation seine endgültige Gestaltung vollzogen hat. Die Kongregation setzt sich zur Aufgabe, unter dem Schutze Mariens sich selbst religiös zu üben und sich dadurch zu befähigen, vertiefte Kunst im Geiste der katholischen Kirche und ihrer Tradition zu schaffen.

Dieses Programm bedeutet unter anderem auch Stellungnahme gegen alles Negative und Zersetzende in der Kunst, vor allem in der christlichen bzw. kirchlichen Kunst. Unsere Vereinigung soll außer der bildenden Kunst die verwandten Künste wie Musik, Schauspielkunst und Literatur umschließen. Durch regelmäßige kirchliche Zusammenkünfte, wie durch geplante Vorträge auf den einschlägigen Gebieten wird reichlich Gelegenheit geboten, das künstlerische Schaffen fortgesetzt zu beleben, zu befruchten und zu vertiefen. Im Anschluß an die auswärts bereits mehrfach mit bestem Erfolg stattgehabten Einkehrstage wollen auch wir von Zeit zu Zeit solche Veranstaltungen in die Wege leiten.

Die ersten wird die »Deutsche Gesellschaft« in Verbindung mit unserer Kongregation am 26., 27. und 28. März in Abendvorträgen (8 Uhr) in unserer Kongregationskirche (Dreifaltigkeitskirche, Pfandhausstr.) mit Generalkommunion am 29. März abhalten. Etwaige Anfragen sind an den Kongregationspräses (München 2 C, Löwengrube 21) zu richten. M. H.

AUSSTELLUNG VON KLEMENS HOLZMEISTER IN DUISBURG

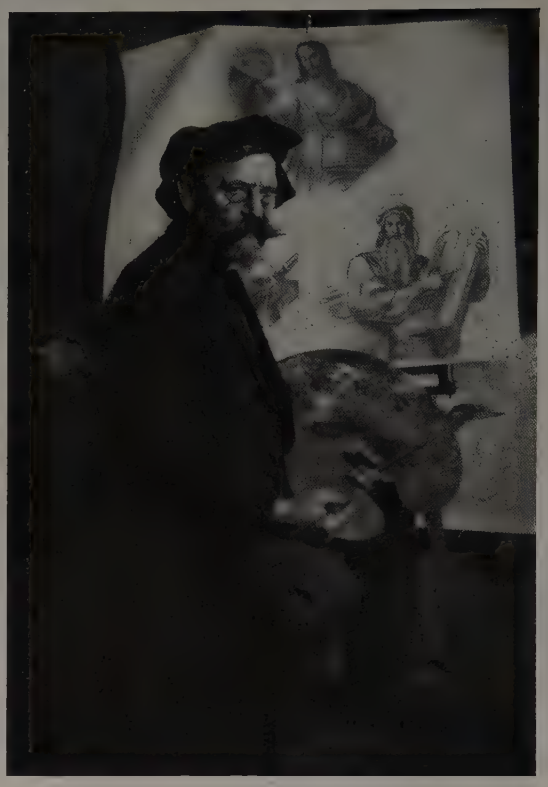
Im »Duisburger Museumsverein« zeigt der an der Düsseldorfer Kunstakademie tätige Architekt Professor Klemens Holzmeister Abbildungen seiner Kirchenschöpfungen, nebst einiger anderer Bauten: so der wirkungsvoll etwas erhöht gelegenen Kirche zu Merchingen an der Saar (bekannt auch durch die neuen Fenster Anton Wendlings), mit der einladenden breiten Fassade und ihrem eindrucksvollen plastischen Schmuck. Die offene weite Hallenwirkung des Innern, überdacht vom Balkengefüge des Giebels, ist typisch für Holzmeisters Art. Bei den Entwürfen für die geplante neue Pfarrkirche in Düsseldorf-Heerdt, gleichfalls einer modernen Hallenkirche, erscheint das stufenförmige Aufsteigen des Bauganzen von der Umfassungsmauer zu Schiff und Turmbau von reizvollem Rhythmus. Holzmeisters Kirche »Maria Grün« in Hamburg-Blankenese nimmt als Ziegelrundbau, mit vorgelagertem breitem niedrigem Turmbau und dem gegenüber ausschwingenden Halbrund des Chors, eine Sonderstellung ein. Abbildungen anderer Werke des Meisters: der neuen Pfarrkirche in Glognitz, der Festspielhalle in Salzburg, großer Hotelbauten in Tirol und Kärnten und der mächtigen und doch klar überschaubaren Gebäudeflucht des Arbeitsministeriums in Angora, geben Zeugnis von der Vielseitigkeit seines Schaffens. Sein Ausbau der romanischen Kirche St. Georg in Köln stellte, im Verein mit Thorn Prikkers Fenstern, dies ehrwürdige mittelalterliche Denkmal in ursprünglicher Schönheit wieder her. K. G. Pfeill

Neue Kunstwerke

NEUE ARBEITEN VON FRIEDRICH THUMA

Die prächtige Petrus-Canisius-Kirche von Schlösser und Lauer in Friedrichshafen hat jüngst durch zwei Reliefarbeiten von Friedrich Thuma einen passenden Schmuck erhalten. Vor der eingezogenen Stirnwand des Chores stehen zwei Nebenaltäre. Über dem Altartisch befindet sich eine Vertiefung in der Wand. In diese sind die beiden Hochreliefs von Thuma eingelassen. Es sind Kunstgußarbeiten aus Muschelkalk, die in ihrer farbigen Tönung sich recht gut in die Kirche einfügen. Über dem Altar der Evangelienseite ist die unbefleckte Empfängnis angebracht. Auf blaugrauem Hintergrund erhebt sich die Gestalt der unbefleckten Jungfrau in weißem Gewande und blauem Mantel. Das edle Haupt tritt vor dem rötlichen, sternbesetzten Nimbus plastisch hervor. Die klaren, kräftig betonten Linien, die schnittigen, scharf gezogenen Falten, das würdige, so gar nicht weichliche Gesicht, sind Vorzüge des Werkes. Über dem Altar der Epistelseite erhebt sich das Relief des hl. Andreas. Die energische Gestalt mit den kräftig betonten Faltenzügen des Gewandes erinnert an Thumas Degerlocher Apostel. Besonders gelungen ist die Art, wie Andreas das Kreuz hält. Den Blick richtet er zu dem Kreuze des Hochaltares hinüber. Der Künstler wollte damit die Stelle aus dem Offizium des hl. Andreas »Salva crux speciosa« festhalten. Die Farbengebung ist folgende: auf blaugrauem Grunde erhebt sich das grünlich-braune Untergewand mit dem bräunlichen Mantel; der Nimbus ist wie bei der Immakulata rot und gold. Beide Werke fügen sich sehr fein in die Gesamtarchitektur ein. Sie lenken den Blick nicht vom Hochaltar ab und unterbrechen doch wirkungsvoll die Fläche.

Dr. Getzeny



KASPAR SCHLEIBNER †

Personalnachrichten

PROFESSOR KASPAR SCHLEIBNER †

Am 27. Januar 1931 ist Prof. Kaspar Schleibner im 67. Lebensjahr (geboren am 23. Februar 1863 zu Hallstadt, Oberfranken), in München, wo er gelebt, unerwartet rasch an einer Lungenentzündung gestorben. Die Zeitschrift hat seiner vielfach in ihren Bänden gedacht, am ausführlichsten in dem Aufsatz von Prof. Dr. Richard Hoffmann zu seinem 50. Geburtstage (IX [1912/13], S. 145 ff., mit zahlreichen Abbildungen[1]). Kaspar Schleibner war ein typischer Vertreter der christlichen Kunst um die Wende des Jahrhunderts. Hervorgegangen aus der genrehaften Stimmungsmalerei der Münchner Schule der achtziger Jahre — seine Lehrer waren Prof. Gabriel Hackl, Johann Herterich und Wilhelm von Lindenschmitt — blieb für ihn eine gewisse genrehafte Auffassung, aber auch die Vorliebe zu der neuen Renaissancebewegung »Unserer Väter Werk« maßgebend und stilbildend. Daher kommt auch, ähnlich wie bei seinen Altersgenossen, die resolute Abwendung von der überalterten Nazarenerschule zu einer Auffassung, die ihre wesent-

[1]) Dort weitere Literatur über ihn, wozu noch zu ergänzen wäre: »Die christliche Kunst« XIX (1922/23, S. 63); XXI (1924 bis 1925), S. 67.

lichsten Elemente der Renaissance, dem Barock und Rokoko verdankt. Repräsentative, dekorative Altarbilder, große Deckenfresken im Barock- und Rokokogeschmack, aber auch kleinere, viel reproduzierte Andachtsbilder und Kreuzwege mit einem nicht zu verkennenden naturalistischen und impressionistischen Einschlag sind aus seiner Hand hervorgegangen, die in ihrer eklektischen Mischung zu nicht geringem Teil dem Geschmack der breitesten Massen entsprachen. Bei dieser künstlerischen Auffassung ist er mit einer gewissen Hartnäckigkeit geblieben. Seine Hauptschaffenszeit fällt in die Jahre 1890—1910. Persönlich war er ein schlichter, einfacher Charakter altmeisterlichen Gehabens. Seine überzeugt religiös-kirchliche Einstellung hat ihn vom Anfang in die junge Bewegung der erstarkenden christlichen Kunst geführt, wo er eifriges Gründungsmitglied des »Albrecht-Dürer-Vereins« und der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« wurde. R. I. P.

Georg Lill

DEM ANDENKEN HERMANN ANTON BANTLES

Zunächst: Bantle gehörte zu jenen Schwaben, die in München wurzelten. Württembergs Hauptstadt war Bantle zu traditionslos. In München dagegen fühlte Bantle Resonanz des Künstlerischen. Stuttgart war und blieb ihm eine Stadt, welche äußere Betriebsamkeit, die »kalten Maßstäbe« des Erwerbs höher schätzte als den Ruf einer Kunststadt trotz des Umschwungs in den letzten Jahrzehnten. So schlug Bantle nach Rückkehr aus Italien zu Anfang des Jahrhunderts sein Atelier in München auf. Nur wo er katholische Luft fühlte, den ungebrochenen, von keiner Glaubensspaltung und ihrer künstlerischen Verarmung berührten Lebensstrom, fühlte sich Bantle heimisch. Eingeweihte wissen, was es in den arbeitsstockenden Monaten und Jahren für ihn bedeutete, dieses Atelier durchzuhalten. Aber immer wieder sprangen treue Freunde ein. Die Geschichte seines Münchener Ateliers ist die Geschichte des Lebens Hermann Anton Bantles.

Bantle wurde geboren am 22. April 1872 zu Straßberg in Hohenzollern. Schon mit 13 Jahren wurde eigentlich seine künstlerische Richtung festgelegt. Wir lesen in der Lebensskizze Bantles über P. Desiderius Lenz (Junfermann, Paderborn) folgende Erinnerung aus seinen Jugendjahren. Mit 13 Jahren durfte der junge Hermann Anton seine Tante nach Beuron begleiten. Diese Tante war sieben Jahre bei der Fürstin Katharina, der Gründerin Beurons, gewesen und begleitete sie auf verschiedenen Reisen. Unterwegs wurde halt gemacht in der 1870 vollendeten Mauruskapelle, eine halbe Wegstunde von Beuron entfernt. Und nun erhalte Bantle selbst das Wort:

»Ich bekam einen alles Maß übersteigenden Eindruck. In leuchtender Pracht standen die Malereien — nein, was sage ich —, stand die farbige Architektur vor meinen staunenden Augen. Konnten denn Menschen so etwas schaffen? War das kein Gebilde von Engelhänden? Und als wir langsam der Kapelle näher in ihr Stirnbild kamen, war ich lange sprachlos und auf jede Außenwirkung taub. Diese im abgeblendeten weißen Giebelfeld sitzende weiße Madonna mit ihrem eindringlichen Mutterauge, in dem alles Wissen und alle Milde ruht, zog mich in überirdische Welten. Einen beseligenderen Eindruck hat seitdem nichts in mir erweckt wie diese Kunst im Donautal, die so entmaterialisiert, so ganz Geistesgebilde ist und bleibt. Die Tante mußte damals beinahe Gewalt anwenden, mich überhaupt wieder von der Kapelle wegzubringen . . .«

Er ist klar, daß dieses Jugenderlebnis unauslöschlich blieb. Die Augenblicke, die Bantle vor der Madonna von P. Desiderius stand, gaben ihm die Ziele und Maßstäbe für seine künftige Lebensarbeit, ließen die Säkularsprache der Freskokunst auch sein Ideal werden, die hohe, reine, weltentrückte Kunst, die Fortsetzung des liturgischen Gebets ist, Fortsetzung der Selbstdarstellung der Kirche in der Liturgie.

In der späteren Zeit ragt freilich auch die Gegenwart herein in die Schöpfungen Bantles, aber immer angeklagt ob ihrer Lieblosigkeit, ihrer Erbarmungslosigkeit, ihrer religiösen Verkalkung. Mit Vorliebe wählte Bantle die Annagelungsszene Christi in seinen Kreuzwegen für diese Anklage. Wer ärgert sich nicht ob der Art, mit welcher wir alle, die Gegenwart, in den widerwärtigen Figuren der elften Station in Dunningen porträtiert sind? Und in einem Entwurf für Köln (Herz-Jesu-Kirche) zuckt die Gebärde der Annagelung Jesu gar in ungezählten Hammerschlägen durch den ganzen Hintergrund.

Indessen stand Bantle nach siebenjährigem, vor allem in Anticoli im Sabinergebirge und in Rom verbrachten Studienaufenthalt mit seiner Auffassung von der Ausstattung der Kirchen mit monumentaler Freskokunst zuerst allein. Er sah sich einer Welt von Vorurteilen oder Gleichgültigkeit gegenüber. Da galt es auch mit der Feder die Wege zu ebnen; wenn die Wände nicht in der Sprache Bantles reden durften. Ganze Hefte voll Notizen bekunden, wie sehr die Mitwelt und ihr Verhalten sein Inneres herausforderten. Da waren Kollegen, die sich nicht vom Tafelbild lösen wollten; da war die Scheu vor der Technik, die zwang, sich an unkorrigierbares Arbeiten zu gewöhnen. Bantle appellierte auch eindringlich an die Architekten, die Ausmalung der neuen Kirchen doch nicht den Unbegabten zu überlassen, die darin die »Elegien des Unvollkommenen« anstimmten. Man lese darüber nach in der »Kölnischen Volkszeitung« Nr. 749, 22. September 1918! Wie sehr ist heute der Standpunkt Bantles durchgedrungen! Wie achten die Kirchenbauer von heute darauf, daß ein großer Gedanke auch in der Ausstattung der Kirchen durchschwingt, daß Architektur und Malerei sich wieder finden in unumstößlichen Gesetzen. Für Bantle kam der Sieg seiner Auffassung zu spät.

Bantle hatte auch sonst manches Gemeinsame mit P. Desiderius Lenz. Beide haben die höchste Auffassung von der Kunst, die Dienst am Heiligsten des Heiligen tun soll. Beide lehnten die Tempoarbeit ab. Bantle konnte nicht auf Bestellung arbeiten. Dafür schöpfte er jedes Motiv und dessen Werden zu sehr aus innersten Herzenszonen. Wie haßte er die Eintagswerke der Eintagsmenschen. Nur eine Kunst mit dem Hauche des Ewigen war ihm würdig für das Gezelt des Herrn. In der »Rottenburger Monatsschrift" 1917/18 findet sich im 7. Hefte im Aufsatze: »Zur Wiedererweckung einer hohen Kunst« die Stelle: »Es wäre sehr instruktiv, einmal die Summen zusammenzustellen, die wir in einem Jahrzehnt für die Malereien in unseren Kirchen ausgeben, um dann im nächsten Jahrzehnt danach zu forschen, was von den meist nie haltbaren Werken noch erhalten ist und wie die Bil-

derleichen aussehen.« Wie oft griff er am Schlusse des Krieges zur Feder, um dem katholischen Deutschland ein »Erwache!« zuzurufen.

Bantle kämpfte den literarischen wie künstlerischen Kampf seines Lebens vielfach vergebens. Mumbauer gibt dafür im »Hl. Feuer«, Jahrgang 1930/31, in seinem Nachrufe folgenden bezeichnenden Beleg: »Es brennt mir noch heute im Herzen, wenn ich an die bitteren Tränen denke, die er, Bantle, als Mann vor mir darüber weinte, daß man seine besten Kraftjahre hatte dahingehen lassen, ohne von seiner begnadeten Kunst rechten Gebrauch zu machen. Auch darüber ist er schließlich hinweggekommen, denn er war im tiefsten Grunde echt religiös und gläubig, ein gläubiges Kind, das nach den Stunden des Leids sofort wieder harmlos lachen und scherzen konnte. . . .«

Mumbauer verzeichnet auch das Schicksal des Kreuzwegs zu Dhron an der Mosel. Eine ältere Winzererfrau antwortete auf die Frage, wie ihr denn die Kreuzwegstationen gefielen: daß man so recht vor ihnen beten könne. Aber selbst der geistig so hochstehende Bischof Korum von Trier äußerte beim Einzug in die Kirche zu seinem Kaplan so laut, daß es Mumbauer selbst hören konnte: »Ce n'est pas mon affaire.« Im Pfarrhaus wurde dem Kreuzweg Bantles vor der versammelten Geistlichkeit dasselbe geringschätzige Urteil aus dem Mund des Oberhirten zu teil. So sehr war unsere Zeit vor zwanzig Jahren noch in den »kirchlichen« Stilen befangen, daß gewollter Linienzug für stümperhafte Verzeichnung gehalten wurde. Wer meint, Bantle habe nicht zeichnen können, beschaue sich eines seiner Porträts, vor allem das seines Großvaters, des Malers und Bildhauers Schilling.

Ja, Bantle lebte, was er malte. Man möchte fast sagen: er teilte den Standpunkt, der galt, als sie den Dom zu Chartres bauten: da arbeiteten die Hüttenleute nur, wenn sie im Stande der Gnade waren. »Um an der wunderbaren Basilika arbeiten zu können, wurde selbst von den Handlangern Herzensreinheit verlangt.« In den Schöpfungen unseres Künstlers spürte man einen Hauch dieser Auffassung.

Es ist, um an das Urteil des Bischofs Korum anzuknüpfen, merkwürdig, wie weit die Urteile über Bantle auseinandergehen. Die einen — und es sind darunter Namen von Klang — widmen seinen Arbeiten begeisterte Schilderungen, andere können nicht genug vor Überschätzung warnen. Wie erklärt sich dieser Widerspruch?

Ohne damit eine restlose Lösung zu geben, wird man sagen können: wer Bantle näher kannte, wer einen Einblick tat in seine innere Welt, wer die Tiefe dieser Auffassung der Kunst ermaß, dieses Ineinanderfließen von Leben und Werk, diesen nach dem Höchsten greifenden Idealismus, der seinen Träger sein Vermögen opfern ließ, um die Gesetze der Großmalerei auf nassen Kalk restlos zu beherrschen und neu aufgreifen zu können — ja welcher selbst auf Eheglück verzichtete aus den gleichen Gründen des Dienstes an seiner künstlerischen Mission — der sah schließlich Bantles Werke mit Bantles Auge. Bantle glühte förmlich für die katholische Kulturidee. Im »Hl. Feuer«, Heft 3, Dezember 1919, finden sich von seiner Hand die Sätze: »Helfen wir die leidenbeladene Menschheit im universellen Geiste eines gottbegnadeten Dante wieder geistig erheben, mit der seraphischen Liebesglut eines Franz v. Assisi alle brüderlich umfangen, in der seelischen Inbrunst eines Seuse und im Geiste all unserer unsterblichen älteren Kunstwerke ihre zertretene und zerschundene Seele wiedersuchen und wiederfinden. O helfen wir ihr! Reißen wir durch überzeugendes Beispiel hoher, reiner Geistestaten die zerstobene, die tiefgequälte Menschheit auf unsere Straße, die der Ewigkeit sich zuwendet. . . . Schaffen wir aus dem ganzen herben Atem unserer Erde heraus unsere Kunstwerke gottwärts, Werke, die erschüttern und in ihren Ewigkeitswerten überzeugend sich über die Materie lichten, gleich unserem göttlichen Meister, der auch dem Äther zu sein Haupt wandte, als er zwischen Himmel und Erde hängend am Kreuzesholze uns die Erlösung gab . . . .«

Bantle litt unsäglich unter der seelischen Haltung der Zeit, wie ihn im Kriege der Dienst in der Kaserne in maßlose Spannungen warf. Das Erdhafte des preußischen Nur-Pflichtmenschen, der für die Ewigkeitswerte gar kein Organ mehr besitzt; das System, das jeden Kasernengewaltigen zum Diktator machte, der ganze Kriegsausgang mit den Umsturz- und Inflationsjahren brachte einen spürbaren Riß in die Arbeiten vor und nach dem Kriege. Dem kindlichen Wesen Bantles lag überhaupt die Welt nicht, und abermals hat Mumbauer recht, wenn er im schon genannten »Hl. Feuer«, ersten Heft des neuen Jahrgangs, schreibt: » . . . . Zum Schmerze des Meisters Lenz ist Bantle nicht als Mönch bei den Benediktinern geblieben. Unter Umständen und aus Beweggründen, die hier nicht erörtert werden können, trat er, selbstverständlich im Frieden mit seinen Obern, aus dem Orden aus — ich bin aber heute noch der Ansicht, daß er seiner ganzen Anlage nach in die Zelle und in den Malsaal der Abtei gehörte. Denn, wenn er etwas nicht war, so war er kein Weltkind, und ich darf es wohl verraten, er hat sich in der Welt nie recht glücklich gefühlt. Das Unruhige, Unstete, Wechselnde und Launische in seinem Wesen, das es seinen Freunden oft so schwer machte, ihn zu verstehen, war letzlich die Sehnsucht nach dem Frieden des Klosters, wo seine ewige Kinderseele Schutz gefunden hätte vor den Enttäuschungen der schnöden Welt, denen seine Weichheit nicht gewachsen war und gegen die er sich schließlich den Schutzmantel der herben Barschheit und Grimmigkeit umlegte, die dann wieder von der anderen Seite mißdeutet wurde . . .«

In der Tat — wenn man sein Lichtbild vor dem Kriege mit seinem Lichtbild aus den letzten Lebensjahren vergleicht, so erschrickt man förmlich darüber, was das Leben aus diesem Antlitz gemacht, darüber, wie eine harte Linie sich an die andere legt, während zwei Jahrzehnte zuvor ungebrochen Sternlinien über dem Antlitz lagen.

Dasselbe ist bezüglich seiner Werke der Fall: man halte den Kreuzweg von Dhron neben denjenigen von Dunningen, den bisher in Köln gewesenen Christuskopf neben das Christusantlitz der letzten Jahre und abermals wird man ein Zittern der Unruhe der Zeit seines Lebens darin finden, apokalyptische Spuren, wo vordem engelmilde Züge des Guten Hirten ein Meer von Güte ausstrahlten. Der Kölner Christuskopf hatte vor dem Kriege in München eine Separatausstellung erfahren und glänzende Anerkennung gefunden. Das Stuttgarter Kunstgebäude verschloß sich Bantle.

Ein Hauptanliegen war ihm u. a. die Gewinnung des Interesses der Kreise der Kunstwissenschaft für die Gegenwartkunst. Welch ergreifende Worte fand er auch gegenüber der Verschleuderung katholischen Kulturguts an Händler

und Sammler! »Aus unseren Bauernstuben verkauften wir die Holzskulpturen der von den Geschlechtern geheiligten Tischecken, die Hinterglasbilder voller Poesie und Farbenpracht, die auf Holz und Leinen gemalten Heiligen an Juden und entchristlichte Museen, weil wir kein Bedürfnis mehr nach religiöser Poesie in uns verspürten und Geld uns wichtiger schien als das ererbte Seelengut der Väter aus gottbegnadeter Zeit ...« (»Deutsches Volksblatt«, Nr. 3, 5. Januar 1921.)

Auf diesem Hintergrund, der Bantles geistige Welt wenigstens andeutet, wenn auch nicht erschöpft, müssen seine Werke verstanden werden. Auf jedem von ihnen ruht gleichsam eine ewige Herzenshypothek ihres hochgestimmten Schöpfers.

Der Kreuzweg zu Dhron an der Mosel war das erste Monumentalwerk größeren Stils, das, im Jahre 1913 vollendet, einen Kreuzweg mit nur zwei bis drei Figuren in Fresko ausgeführt sah, ohne alle historische Nebenwelt — heute versteht es sich fast von selbst, daß das Historische verschwand — man vergleiche z. B. die ersten Stationen in Mosaik aus der Hand von Prof. Eberz in Stuttgart St. Georg! In den ersten Kriegsjahren entstanden nacheinander die Bildwerke in Vilsingen und Dettlingen, je in Hohenzollern gelegen, sodann in Bühl und Frommenhausen. Letzteres Werk, »Christus am Ölberg«, wurde zum Kriegerdenkmal der Gemeinde.

In Vilsingen griff Bantle zu Motiven, die er später nicht wieder wählte: die »Hochzeit zu Kana« und die »Anbetung der Könige«. Damals hatte eben die große Passion seines Lebens noch nicht begonnen. Da gab es noch seelische Dur-Akkorde. Die »Anbetung der drei Könige«, klar abgesetzt vom zeitlosen Hintergrunde, bildet in der Gruppe der drei Weisen eine einzige, Anbetung ausdrükkende Kurve. Ihr Gegenprofil wird aufgenommen von der Gruppe Joseph, Maria und dem Jesuskinde. Der Engel, welcher das Ganze im Verhältnis des Goldenen Schnittes teilt, rückt in der Art seiner Auffassung und zarten farbigen Behandlung den Vorgang ins Überirdische.

Überhaupt urteile man über ein Bild Bantles nie, ohne es in der farbigen Wirkung gesehen zu haben! Bantle verfügte über ein begnadetes Farbengefühl, einen untrüglichen Instinkt für Farbenseele und deren Intonierung im Raum. Das Beste in dieser Beziehung ist wohl das Stück Verklärung, das er über Chor und Kirche der Dunninger Kirche goß, einen architektonisch belanglosen Saalbau.

In diese Zeit der ersten Kriegsjahre fallen sodann die Schutzmantelmadonna in Bühl und die Fresken in Dettlingen: »Primat des Petrus« und »Der verlorene Sohn«, ernst und groß aufgefaßt. Auch diese Motive schlug Bantle nur einmal an. Sie bekunden nach Inhalt und Feinheiten Einzelheiten, welche für B. charakteristisch sind. In Bietenhausen in Hohenzollern schmückte der Künstler die Schiffsdecke mit der »Himmelfahrt und Krönung Mariens« Im gleichen Jahre schuf B. die Fresken zu Kaiseringen, ebenfalls in Hohenzollern, am Chorbogen das Hauptbild: »Christus in der Mandorla« mit zwei anbetenden Engeln, von beiden Seiten Vertreter der leidenden Gegenwart sich nahend. Unter dem Chorbogenbild die Schmerzensmutter, als Gegenstück die »Flucht nach Ägypten«. An den Schiffswänden eine Kreuzigungsgruppe und die Begegnung mit Maria auf dem Kreuzwege. Das Dunninger Motiv des hl. Johannes, der das Erlöserblut auffängt, ist hier vorausgenommen. Diese Gruppe widmete der Künstler laut Inschrift dem Andenken seiner kurz vorher verstorbenen Mutter. Die nun folgenden Werke: Oeflingen und Dunningen, 1921 und 1922 geschaffen, sind von berufener Seite längst gewürdigt. Der Dunninger Kreuzweg blieb infolge der Inflationswirren unvollendet. Eben legte er die Hand an die noch fehlenden Stationen, da traf ihn die Todeshand. Was an Kartons für Dunningen — im württembergischen Oberamt Rottweil gelegen — nicht vollendet vorliegt, wird aus anderen, innerlich gleichgerichteten Stationswegen ergänzt.

Noch ist aus der Nachkriegszeit ein für die Schweiz ausgeführter Auftrag zu nennen, sodann die Ausmalung der Maria-Hilf-Kirche in Freiburg, dann das Stuttgarter Herz-Jesu-Bild, die Ausmalung der Ebinger Stadtpfarrkirche mit der Grundidee der Familie, in der Wirkung verschieden beurteilt.

Das Herz-Jesu-Bild in der gleichnamigen Kirche zu Stuttgart ist, wie alles Vorausgegangene, in den strengen Gesetzen der konstruktiven Wandmalerei ausgeführt, getaucht in die Atmosphäre heiliger Ruhe und heiligen Friedens und wurde auch von der nichtkatholischen Presse gewürdigt.

Am Schlusse seines Wirkens steht die Kölner Herz-Jesu-Kirche. Vier Stationen schuf er im Vorjahre. Die übrigen waren in rüstiger Arbeit.

Als Bantle am 24. Juli 1930 sein Atelier in München verließ, um sich, wie er meinte, auf kurze Zeit ins Krankenhaus zu begeben, rückte er die Station »Jesus tröstet die weinenden Frauen« in besonderer Weise ins Blickfeld — und als wenige Tage später die überlebende Schwester das Atelier betrat, empfing sie diese ergreifende Kundgebung des Trostes aus der Hand des eben Gestorbenen — eine eitrige Bauchhöhlenentzündung raffte Bantle binnen drei Tagen nach schwerer Operation hinweg.

Nur ein Wort der ersten Kölner Station: W. Neuß schrieb darüber in der »Kölnischen Volkszeitung« Nr. 784 vom 7. November 1929: Die erste Station, »Jesus Verurteilung durch Pilatus«, hat Bantle so geformt, daß der Erlöser, im Purpurmantel von der Sünde, die er auf sich genommen, ganz zusammengepreßt, im Blick unsägliches Weh, aber von der Lichtgloriole der Gottheit umflossen, zwischen zwei Säulen steht, die das Prätorium des Pilatus andeuten. Keine zweite Person ist auf dem Bilde. Nur Hände ragen von rechts und links herein: die sich am weitesten vorwagen darf, die des Pilatus, ihr gegenüber die geballte Faust des Hohenpriesters, darunter schwielige Männer- und zarte Frauenhände derer, die das »Kreuzige ihn!« riefen und rufen ... Von großartiger Geschlossenheit, urteilt Professor Neuß weiter, sind sodann besonders die beiden letzten Stationen. »Christus wird ins Grab gelegt« ist dabei eine ganz eigenartige Schöpfung des Künstlers: »Lang hingestreckt liegt auf einer sarkophagartigen, mit einem weißen Tuche bedeckten Unterlage Christus, das Haupt noch im Tode vom Glorienschein umspielt. Sonst ist niemand dargestellt als eine zu Füßen des Erlösers schwebende Gestalt, die ein lichtumflossenes, verwundetes Herz trägt — wer ist's? Die Kirche? Die entsühnte Seele? Wohl beides. Denn der Lichtschein um ihr Haupt zeigt an, daß sie heilig ist. Seele und Kirche werden hier eins. Von der unendlich feinen Farbenharmonie der Fresken läßt sich mit beschreibenden Worten schwer eine Vorstellung machen ....«

Das sind die Hauptlebensstationen des Toten.

Gewiß zeigt nicht alles aus Bantles Hand dieselbe Höhe. Aber mit äußerster Gewissenhaftigkeit ging er auch beim Kleinsten zu Werke, brachte er selbst, persönlich den seit zehn Jahren gelöschten Kalk mit, desgleichen den feinen geschlämmten Sand.

Bei Bantle fließen jedenfalls Charakter, Werk der Kunst und Werk der Feder restlos ineinander. Wie müßten unsere Kirchen aussehen, würde jeder Künstler derart glühen für seine Ideale! So war die Kunst für Bantle das Staffelgebet seiner Lebensläuterung und das Gloria seiner Herzensdankbarkeit für Berufung und Sendung. Die Kunst war ihm das Magnifikat seines Herzens und das Flehgebet seines Kyrie. Die Kunst führte ihn den Lebensweg der Prüfung und des Opfers; aber sie war ihm auch wieder das Kredo kindlichtreuer Golgatha-Gefolgschaft. Bantle lebte, was er malte und malte, weil er glaubte. Er war ein Prophet und Meister des Wortes wie der Dunninger Isaias die Prophetie seiner Kunst war und ist. Bantle litt und rang um sein Ideal, konnte Großes, wollte noch Größeres, und litt wie jeder andere am Zwiespalt zwischen dem Ideal und der »Elegie des Unvollkommenen aus Menschenhand«. Er starb so schön, wie nur ein Gotteskind sterben kann, das sich auch in gesunden Jahren nie vom Sterbekreuz getrennt. Die letzten Zeilen aus seiner Hand, der letzte Brief seines Lebens, den er an seine Schwester schrieb, als er noch keine Ahnung von einer schweren Operation und vom nahen Tod hatte, da er noch mitten im Schaffen stand lautet:

»Wir wollen ernstlich lernen, jeden Tag im Geiste zu sterben, auf daß uns das Sterben des Leibes nichts mehr anhaben kann. Sterbe ich, so beginnt erst mein Leben; ich komme dann zu Christus, für den ich wirkte, so gut es in meinen Kräften lag...«

Ja, Bantle lebte, was er malte, das wäre ein Viel, besäßen wir aus seiner Hand auch nur eine Kreuzwegstation!

A. Pfeffer-Rottenburg

Anmerkung der Redaktion: Wir haben einen aus dem Freundeskreise Bantles hier ungeschmälert zu Wort kommen lassen. Um ehrlich zu sein, muß die Redaktion auch ihre eigene Meinung — die aber auch die Meinung vieler anderer ist — sagen dürfen und die geht dahin: Die schmerzliche Tragik Bantles liegt in der Diskrepanz seines intellektuellen Erkennens und seines schöpferischen Könnens. Wofür er agitatorisch in zahllosen Aufsätzen mit innerster glühender selbstloser Hingabe eintrat: für eine neue monumentale christliche Malerei, das blieb ihm versagt als Künstler in die Tat umzusetzen; denn seine Werke entsprechen nicht seinen eigenen theoretischen hohen Anforderungen.

Bücherschau

Mayer, Heinrich, Die Kunst des Bamberger Umlandes. (Bd. I und II von »Die Kunst im alten Hochstift Bamberg«.) Verlag St.-Otto-Verlag, Bamberg, 8°, 260 und 264 Seiten mit 120 Abbildungen und 2 Karten. Geb. in grüne Leinen je M. 6.—.

Unsere Inventare der Kunstdenkmäler können gemäß ihrer wissenschaftlichen Anlage nur verhältnismäßig langsam vorwärtsschreiten (obwohl das bayerische Inventar das wohl in Deutschland am gleichmäßigsten und raschesten herauskommende genannt werden darf). Die Inventare können aber in ihrer Größe, Ausführlichkeit und damit Kostspieligkeit nicht so populär werden, wie es wünschenswert wäre. Andererseits ist das berühmte und sicher unvergleichlich wertvolle Handbuch von Dehio doch etwas zu kurz und zu sehr auf die Bedürfnisse des Fachmannes eingestellt. Immer mehr macht sich der Mangel nach einem Zwischenglied bemerkbar. Hier hat nun nach meiner Meinung Prof. Dr. Heinrich Mayer, Dozent der Pädagogik und Kunstgeschichte an der Hochschule Bamberg in seinem obengenannten Werke einen Typ geschaffen, der in dieser Hinsicht als vorbildlich bezeichnet werden darf. Erstens einmal die geschickte Begrenzung eines künstlerisch, kulturell und historisch scharf umrissenen Gebietes, das heute noch in Bamberg seinen geistigen und wirtschaftlichen Mittelpunkt hat. Dann Vereinigung von Prägnanz mit lokalhistorisch richtig eingestellter Breite, aber ebenso von Wissenschaftlichkeit mit volkserzieherischer Einstellung. Die Zusammenstellung ist selbständig forschend und kritisch, nicht nur kompilierend, wie so viele andere lokalhistorische Arbeiten, sondern archivalisch wie stilkritisch außergewöhnlich viel Neues bietend. Gehen doch sogar die Beiträge, die schon das unterfränkische Denkmälerinventar benützen konnten, in nicht geringem Maße über das dort Gebotene beträchtlich hinaus. Sehr begrüßenswert finde ich es auch, daß der Verfasser nicht wie wohl alle Inventare die Zeitgrenze beim Biedermeier zieht, sondern herein bis in die allerneueste Zeit geht, auch hier immer mit künstlerischem Gefühle abwägend und einführend. Sowohl der Freund der engeren Heimat, der an der Hand der zwei Bändchen, die östliche und die westliche Gegend der Bamberger Lande durchwandert und im Laufe der Jahre alles erfassen möchte, als auch der Fremde, der nur kurz, etwa mit dem Automobil, das Land auf das Wesentliche hin durcheilt, wird hier Aufschluß über die stillen Idyllen von Dorfkirchen, Schlössern und Wallfahrten finden, aber auch über Kunstschöpfungen erster Art wie Banz, Ebrach, Pommersfelden, Gößweinstein, Vierzehnheiligen, ja selbst der strenge wohlunterrichtete Künstler wird erstaunt aufhorchen, wenn er unter Großbirkenbach (B.-A. Bamberg) das früheste, genauer datierbare romanische Relief Deutschlands abgebildet findet: ein Johannes der Täufer mit zwei das Heidentum abschwörenden Männern, das die Inschrift des Abtes Wolfher von Schwarzach (1034—1046) trägt (zuerst festgestellt von Josef Morper). Die guten Abbildungen des vorzüglich ausgestatteten, deshalb sehr preiswerten Werkes, zeigen die wundervolle Fülle fränkischer Kunst, besonders aus romanischer, früh- wie spätgotischer und Rokoko-Zeit. Es ist nur zu wünschen, daß der Verfasser, dem die Bamberger Kunstgeschichte in stiller, aber zäher wissenschaftlicher Arbeit soviel verdankt, diese schönen, handlichen Bändchen auch auf weitere Gebiete seiner Heimat ausdehnen kann. Und ebenso wäre zu wünschen, daß auch in anderen Diözesen diese systematische Arbeit in ähnlicher Weise aufgenommen würde. Viele Inventare Deutschlands sind schon veraltet, waren vielleicht nie auf entsprechender Höhe. Hier müßten gerade Geistliche mit entsprechender Vorbildung einsetzen, um Klerus wie Volk mit der Schönheit der kirchlichen Kulturgüter auf Grund neuester Forschungsmethode in Kontakt zu bringen, nicht in der üblichen nur antiquarischen Art des 19. Jahrhunderts, sondern mit dem frischen Aktivismus unseres Verfassers, der in richtiger Auffassung kirchlicher Tradition Altes mit Neuem zu verbinden weiß.

Georg Lill

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NO, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.

Wien, Hofbibliothek

Vlämische Buchmalerei um 1500

Elisabeth von Thüringen

Kunstgesch. Seminar, Marburg

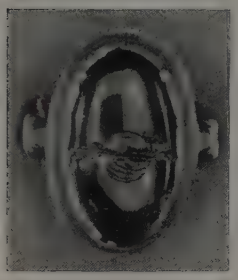
CHRISTUS HOLT IM GEFOLGE VON HEILIGEN DIE SEELE DER HL. ELISABETH
Mittelstück des Antependiums des ehemaligen Hochaltars der Elisabethenkirche, jetzt im Mausoleum des nördlichen Querschiffes. Steinrelief von ca. 1300

DIE HL. ELISABETH VON THÜRINGEN U. DIE DEUTSCHE KUNST

Eine ikonographische Studie von M. Hartig

Am 17. November jährt sich der siebenhundertste Todestag der hl. Elisabeth von Thüringen. »Auf ihrem Leben liegt ein wunderbarer Glanz, wie ihn eben menschliche Werke, und seien sie auch noch so groß, nicht zu geben vermögen, ein Glanz, wie er nur von dem ausgehen kann, der selbst durch diese Welt als eine Lichtgestalt geschritten ist, die erleuchtend und beseligend hineinscheinen wird in alle Zeiten« (Herbst bei F. Zurbonsen, die hl. Elisabeth in der neueren Forschung, Frankfurt a. M. 1907, S. 39). »Das ist jene Fürstin der deutschen Heiligen, in der seit des Heilands Erdentagen das Engeltum der Liebe hiernieden verkörpert erschien, wie niemals zuvor und nie hernach« (Zurbonsen l. c., 2). Der Protestant Heinrich Leo hat von ihr geschrieben: «Unser Volk hat seine hl. Elisabeth mit einem Kranze dichterischer Heiligensagen umgeben, der noch heute grünt und blüht und wohl auch grünen und blühen wird, solange in Deutschland sich noch ein Knie dem wahrhaftigen Gotte beugt, solange noch Einer Sinn hat für die Herrlichkeit, die auch das ärmste Kind Gottes strahlend umleuchtet im Vergleiche mit der Stupidität gottverlassener Geister« (Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Volkes und Reiches III [1861], 717).

Schon vier Jahre nach ihrem Tode hat Gregor IX. zu Perugia Elisabeth in die Zahl der Heiligen aufgenommen. Seitdem haben sich gegen hundert Bücher mit ihrem Leben beschäftigt, in Prosa und Poesie dasselbe verherrlicht, zahlreiche lichtvolle Legenden wurden seit Dietrich von Apolda (c. 1290) in ihre Geschichte hineinverwoben, und erst zu Ende des 19. Jahrhunderts wieder aus derselben losgelöst; da mußte die Kunst Gefolgschaft leisten. Sie war ja selbst einst auf diesem Gebiete tätig gewesen, zum Schmucke ihrer Reliquien brauchte man die Kunst, Klöster, Kirchen und Kapellen wurden ihr zu Ehren errichtet, immer wieder ist in verschiedenen Bildfolgen ihr Leben geschildert und



Kunstgesch. Seminar, Marburg

RING, WELCHEN DER LANDGRAF LUDWIG STERBEND DER HL. ELISABETH ÜBERSANDT HAT
Früher in Altenberg, jetzt auf Schloß Braunfels

in Plastik und Malerei diese Lichtgestalt dem deutschen Volke vor Augen gestellt worden. Auch außerdeutsche Völker haben sie verherrlicht; die Italiener bringen zuerst das Rosenbild, der Franzose Rutebeuf hat ihr Leben zuerst in Versen besungen, berühmt ist von den Spaniern Murillos Bild im Prado. Die Kürze des gegebenen Raumes zwingt zur Beschränkung auf die deutsche Kunst und läßt selbst hier nur ganz skizzenhaft das reiche Bild wiedergeben. Im Herbst wird das Weitere in einer ausführlicheren Ikonographie (im Verlage der christlichen Kunst) nachgeholt, auf welche jetzt schon verwiesen sei.

Diese Ikonographie ist nicht neu. Sie findet sich zuerst, freilich sehr lückenhaft, in der dritten Auflage des berühmten Elisabeth-Werkes von Montalembert (Regensburg 1862, S. 706—725); 1907 hat zum Geburtsjubiläum der greise Hyacinth Holland in unserer Zeitschrift (4. Jahrg., Heft 2) dieses Thema in seiner originellen Art behandelt, 1918 hat Friedrich Schmoll hierüber ein eigenes Buch in Marburg (Elwert Verlag) erscheinen lassen, 1926 hat K. Künstle in seiner Heiligenikonographie Elisabethen-Bilder von Seite 198—207 besprochen, und 1927 ist die 3. und 4. Auflage des Buches von P. Dr. Salesius Elsner über die hl. Elisabeth in Kunst, Poesie und Legende bei Kühlen in M.-Gladbach herausgekommen. Die eigentliche Ikonographie von Schmoll ist inhaltlich und zeitlich stark begrenzt, sie streift die Bauten nur, umfaßt überhaupt bloß die Zeit vom 13. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, auch Künstle geht nicht weiter. Seit 1918 ist, schon durch die fortschreitende Inventarisation der Kunstdenkmäler, durch die Katalogisierung, auch durch Auktionen sehr viel neues Material zutage gefördert worden, und die nachmittelalterliche, dort ganz übergangene Zeit ist im Elisabethenkult hinter der mittelalterlichen nicht zurückgeblieben.

Die hl. Elisabeth hat persönliche Verdienste um die deutsche Kunst. Ihre Bauten der Spitäler in Eisenach, Gotha und Marburg, des ersten Franziskanerklosters in Eisenach und der Franziskuskapelle in Marburg bedeuten wohl keine besonderen Kunstwerke.

HAUPT UND KNOCHEN DER HL. ELISABETH, JETZT IN DER ELISABETHINERINNENKIRCHE IN WIEN
Das einfache Glasreliquiar wurde 1784, nachdem das kostbare Edelmetallreliquiar der Spätrenaissance bei der Säkularisation des Clarissinnenklosters eingeschmolzen worden war, als dürftiger Ersatz gefertigt, die Silberkrone erst im 19. Jahrhundert aufgesetzt

ARMRELIQUIAR D. HL. ELISABETH AUS KLOSTER ALTENBERG, JETZT IN DER SCHLOSSKAPELLE ZU SAYN
13. Jahrhundert

Kunstgesch. Seminar, Marburg

STIRNSEITE DES ELISABETHENSCHREINS IN DER ELISABETHENKIRCHE IN MARBURG, MIT DER ÄLTESTEN FIGUR DER HEILIGEN. UM 1250

Aber der Bau der Doppelkapelle im Schlosse Neuenburg über der Freiburg a. d. Unstrut, welchen sie mit ihrem Gemahl hat aufführen lassen, ist ein wertvoller Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der letzten deutschen romanischen Kunst, besonders durch seinen starken südländischen Einfluß (Abb. S. 196). Die Heilige soll verschiedene kunstgewerbliche Arbeiten geliefert haben. Der früher hier genannte Wandteppich aus Marburg ist ein Werk des frühen 15. Jahrhunderts, auch die verschiedenen da und dort gezeigten Elisabethkaseln, z. B. jene im Domschatz in Erfurt oder jene aus Altenberg, welche der Katalog der Düsseldorfer Ausstellung (1904) unter Nr. 785 verzeichnete, sind alle erst Jahrzehnte nach ihrem Tode, vielleicht aus einem von ihr geschenkten Stoffe gearbeitet. Elisabeth hat viele solche Kirchengeräte verschenkt, wohl auch aus der Erbschaft ihrer Mutter arbeiten lassen, wie jene beiden Chormäntel, welche sie in das Andechser Hauskloster Diessen gegeben hat; die z. B. nach Andechs vermachten Reliquien lassen an Goldschmiedearbeiten denken. Als Landgräfin hat sie bei festlichen Gelegenheiten kunstvolle Kleider und Schmuckstücke getragen und Hausgeräte benützt. Aber alles, was heute an verschiedenen Plätzen, vor allem im Schlosse Braunfels, als Reste des in der nachmittelalterlichen Zeit bedeutendsten Elisabeth-Gedächtnisschatzes im Kloster Altenberg verwahrt wird — der Heiligen jüngste Tochter Gertrud war dort Meisterin — gehört wohl einer späteren Zeit an, nur der Stein des Ringes (Abb. S. 194) kann jenem Ringe angehören, welchen ihr Gemahl von seinem Sterbelager zurückgeschickt hatte, obgleich die Fassung sicher gotisch ist. Auch das Elisabethenkreuz im Schatze von Andechs (Abb. S. 197) kann die Heilige nicht, wie erzählt wird, in ihrem Leben auf der Brust getragen haben, da diese Goldschmiedearbeit unmöglich vor 1350 entstanden sein kann; es dürfte im Mittelalter der Brustschmuck einer Elisabethenbüste gewesen sein. Die Landgräfin gebrauchte bei festlichen Anlässen zum Gebete ein kunstvolles Miniaturenwerk, das um 1210 im landgräflichen Hauskloster Reinhardsbrunn für ihre Vorgängerin und Schwiegermutter Sophie gearbeitet worden war und darum unter dem Dreifaltigkeitsbilde deren Porträt und das Porträt ihres Mannes, des Landgrafen Hermann zeigt (Abb. S. 198). Ganz merkwürdig ist das Schlußbild; es besteht aus zwei Hälften: auf der unteren diktiert der hl. Papst Gregor seinem Schreiber Petrus die Worte seines Dialoges (IV B, 58): »Das Gute, von dem jemand wünscht, daß es nach seinem Tode getan werde, soll er im Leben selbst tun«, und auf der oberen (Abb. S. 198) sehen

Phot. Dr. Frz. Stödtner, Berlin

OBERE SCHLOSSKAPELLE I. D. NEUENBURG ÜB. FREIBURG A. D. UNSTRUT
Um 1220 von dem Landgrafen Ludwig und der hl. Elisabeth erbaut

wir links eine vornehme Frau vor dem Altare beten und rechts Kleider an Arme verschenken; die Malerei ist anders als jene der übrigen Bilder, und entweder hat dieses Schlußbild der spätere Besitzer unmittelbar nach dem Tode der Heiligen als Illustration ihres Lebens malen lassen oder es wurde noch für Elisabeth als Vorbild ihres Lebens gemalt. Der Einband des Gebetbuches ist vorne und rückwärts mit einer Holz-, statt einer Elfenbeinschnitzerei,geschmückt, vielleicht im Auftrage der demütigen Heiligen. Elisabeth hat dieses Gebetbuch mit einer wohl von ihrer Mutter geerbten — darum Codex Gertrudianus genannt — Trierer Prachthandschrift aus der Zeit des Bischofs Egbert ihrem Onkel, dem Patriarchen Bertold von Aquileja geschenkt, der damals in Cividale residierte, und deshalb werden die beiden Bücher heute noch im Museum dieser Stadt verwahrt.

Für die Reliquien der Heiligen war um 1240, vielleicht im Auftrage ihrer Tochter, der Herzogin Sophie von Brabant, ein 1,80 m langer, 1,35 m hoher und 0,52 m breiter Reliquienschrein aus vergoldetem Kupfer gefertigt worden (Abb. 195), wahrscheinlich eine westrheinische Arbeit, welche zu dem Besten zählt, was auf diesem Gebiete je geleistet worden ist, und der noch besonderen Wert dadurch erhalten hat, daß er nie eine Restauration erlebte; nur 1810 haben die Franzosen seinen Perlen- und Edelsteinschmuck mit den Figuren des Kreuzes, Mariens und von Johannes gestohlen. Die beiden Schmalseiten zeigen die Muttergottes und die hl. Elisabeth — hier ist wohl ihr ältestes Bild gegeben, noch ein Porträt im Sinne des Mittelalters —, die Längsseiten Christus von sechs Aposteln umgeben und auf der anderen Seite sitzen sechs Apostel rechts und links von dem jetzt gestohlenen Kreuz. Auf den Dachschrägen sieht man acht Szenen aus dem Leben der Heiligen. Der Schrein ist heute leer, er stand ursprünglich auf dem Hochaltar und wird jetzt in der Sakristei verwahrt. 1539 hat ein Nachkomme der Heiligen, der Landgraf Philipp der »Großmütige«, die Reliquien entfernt, mußte sie aber nach der Schlacht bei Mühlberg 1547 dem Deutschen Orden zurückstellen. Das schon bei der Erhebung vom Leibe getrennte Haupt ist jetzt in der Elisabethinerinnenkirche in Wien; der Deutschhochmeister Maximilian hatte es 1588 seiner Schwester und diese dem von ihr gegründeten Klarissinnenkloster geschenkt; 1784 wurde die Reliquie ihrer kostbaren

»BRUSTKREUZ DER HL. ELISABETH« IN DER SCHATZKAMMER ZU ANDECHS IN NATÜRL. GRÖSSE
Vorder- und Rückseite. Vergoldete Silberarbeit des 14. Jahrhunderts

Fassung (wohl des 16. Jahrhunderts) beraubt und dann den derzeitigen Besitzerinnen überlassen und mit der jetzigen armseligen Fassung versehen (Abb. S. 194). Auch ein Arm wurde bei der Erhebung vom Leibe getrennt und der jüngsten Tochter, der Meisterin von Altenberg, überlassen, um 1300 kostbar gefaßt und befindet sich jetzt in der Schloßkapelle in Sayn (Abb. S. 194). Der Prunkschrein erhielt vielleicht noch im 13. Jahrhundert ein schmuckes Schutzgehäuse, das seit seiner Restauration ebenfalls ein besonderes Wertstück darstellt (Hessenkunst 1927, 37—41).

Sogleich nach ihrer am 27. Mai 1235 erfolgten Heiligsprechung waren Elisabe-thKirchen in Soest und in Perugia errichtet worden, und am 14. August 1235 legte ihr Schwager Konrad, der nach ihrem Tode ihr tatkräftigster Verehrer geworden war, den Grundstein zu ihrer Grabeskirche, welche, um 1350 vollendet, den zweitältesten und einen der wichtigsten gotischen Bauten unserer deutschen Heimat darstellt (Abb. S. 199). Die Deutschherren haben hernach der hl. Elisabeth noch eine Reihe von Kirchen gebaut, die Franziskaner und Klarissinnen, später die Elisabethinerinnen, die fürstlichen Nachkommen, voran die Tochter Sophie, und viele, viele andere Verehrer folgten ihrem Beispiel. Die Klarissinnen in Brixen weihten 1236 zuerst ein Kloster unserer Heiligen, und in der Folge wurden nicht bloß Klöster, ganze Ordensprovinzen und selbst Ortschaften nach ihr benannt und auch Domkirchen ihr geweiht. Noch fehlt hierüber ein vollständiges Verzeichnis, aber wir staunen jetzt schon über die lange Reihe, und jede Stilrichtung ist vertreten.

Um 1250 wurde in der Elisabethenkirche in Marburg das jetzt im nördlichen Querarm stehende Mausoleum als Ziborium über dem Hochaltar errichtet, gegen 1290 die noch erhaltene Plastik des Altars selbst geschaffen, von der besonders die Mensa Beachtung verdient, welche inmitten von Heiligen die Heilige sterbend zeigt und wie Christus ihre von Engeln getragene Seele segnet (Abb. S. 193). Auch die prachtvollen Fenster der Kirche erzählen immer wieder von der hl. Elisabeth, bald zeigen sie dieselbe selbst, bald ihre verschiedenen Tugenden (Abb. S. 201). Sie stammen alle aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Nachdem die Franzosen im Siebenjährigen Kriege, als sie die Kirche in ein Heumagazin verwandelt hatten, einen großen Teil dieser Fenster zerstörten, wurden im 19. Jahrhundert deren Reste in den Chorfenstern zusammengestellt. Schrein, Altäre und Fenster eröffneten eine seitdem ununterbrochene Reihe von Bildfolgen der

DIE HL. ELISABETH BETET VOR DEM ALTARSSAKRAMENTE UND BESCHENKT ARME
Oberer Teil des Schlußbildes des Elisabethengebetbuches im Museum zu Cividale. Miniatur um 1230

Heiligen. Zuerst wird ihre Geschichte nach den Akten der Heiligsprechung dargestellt und dann sucht die Legende das Bild immer mehr zu variieren und zu bereichern. Immer liegt den Bildern ein pädagogischer Gedanke zugrunde, welchen Dr. Seppelt so schön ausgesprochen hat: »Elisabeth gehört zu jenen wenigen auserlesenen Personen, deren Wirkung in ihrem ganzen Wesen beruht, die durch ihr ganzes Leben, durch die innere Geschlossenheit ihres Wandels, durch die reine Verkörperung eines erhabenen Ideals den Verstand zur Bewunderung, den Willen zur Nachahmung zwingen, die des Menschen Herz mit ehrfürchtiger Scheu, mit Begeisterung für das Höchste und Edelste erfüllen, deren Nähe allen niederen Sinn bannt, die den Menschen gleichsam die Gottesnähe fühlen lassen, die sich die Herzen erobern« (Hochland V, 175).

Einer der ältesten erhaltenen Elisabethaltäre mit einer allerdings sehr kurzen Bildfolge steht im Dom zu Magdeburg, eine Stiftung des Erzbischofs Otto, eines Landgrafen von Hessen, aus der Zeit um 1340. Die Steinretabel zeigt den Schmerzensmann und rechts und links unsere Heilige im Dienste der Armen und mit einer Kirche auf dem Arm. Als Altarzubehör wenigstens müssen wir letzten Endes auch die 23 Lettnerbilder über dem Hauptaltar der Spitalkirche in Lübeck betrachten, aus der Zeit um 1420. Der Spätgotik gehört das ehemalige Altarbild im Kunstgewerbemuseum zu Köln an, welches in der Art eines Memling möglichst viele Szenen auf einem Bilde bringen möchte (Abb. S. 202), und ein Altarflügel der Landshuter Schule im Münchner Nationalmuseum, um 1520 entstanden, der vier Lebenswerke mit dem Heiligenbild verbindet (Abb. S. 203). Im allgemeinen hat die Spätgotik die Bildfolge der Elisabethenaltäre auf die Flügel verteilt. Die meisten derselben hängen heute in Museen, so fünf im Museum zu Lüneburg, vier zu Reval, noch mehrere sind einzeln in der ganzen Welt zerstreut. Nur mehr wenige hängen noch in ihren Kirchen, aber an den Wänden statt am Altar, so fünf in Laugna, in Smrečány, zwei sind im Dechantshof zu Laufen gerettet. An ihrer ursprünglichen Stelle, am Altare selbst, sind sie heute sehr selten, die besten sind die acht Bilder von 1486 am Elisabethenaltar der Kirche in Bartfeld und besonders die zwölf Prunkbilder am Hochaltar des Domes in Kaschau, welche 1477 ein süddeutscher Meister, Michl Wolgemut wird genannt, mit großem Fleiße gemalt hat (Abb. S. 203). Der Elisabethenaltar von 1513 in Marburg, ein Werk des Meisters Ludwig Luppe, verteilt die Bildfolge auf Schrein und Flügel: im Schreine schauen wir drei Szenen in Relief und an den beiden Flügeln zehn in Malerei.

Bildfolgen werden im 14. und 15. Jahrhundert auch an Portalen angebracht. Sehr originell sind die beiden Steinreliefs am

TITELBILD ZUR ALLERHEILIGENLITANEI IM GEBETBUCH DER HL. ELISABETH IN CIVIDALE MIT DEN BILDERN IHRER SCHWIEGERELTERN
Miniaturmalerei des Klosters Reinhardsbrunn um 1210

Kunstgesch. Seminar, Marburg

INNERES DER GRABESKIRCHE
DER HL. ELISABETH IN MARBURG
1235—1360 ERBAUT

Museum, Kaschau

ELISABETHENDOM IN KASCHAU
IM 14. U. 15. JAHRH. ERBAUT, DER RECHTE
FASSADENTURM IST NICHT AUSGEBAUT

Nordportal des Domes in Kaschau, welche je vier Szenen ganz ineinandergeschoben auf ein Bild bringen, eine etwas derbe Arbeit des 14. Jahrhunderts, und die vier Reliefs im Tympanon der Spitalkirche in Ochsenfurt, welche seit der Mitte des 15. Jahrhunderts die Liebeswerke der Heiligen verkünden.

Bildfolgen in Miniaturen sind sehr selten, die Glanzperiode dieser Kunst war ja beim Tode Elisabeths schon vorüber. Zehn Spätwerke hat Schmoll in Berliner Privatbesitz festgestellt. Dafür kommen mehrfach Bildfolgen auf Wirkteppichen, sowohl im 14. wie im 15. Jahrhundert vor. Der letzteren Zeit gehört ein wertvoller Teppich mit drei Bildern in der Wartburgsammlung an, der ersteren der große, wenn auch weniger kunstvolle im Damenstift Marienberg bei Helmstadt mit seinen 19 Bildern, welche auf die erste Elisabethlegende des Diepold von Apolda zurückgehen.

Die größten Bildfolgen haben im Mittelalter wohl die Wandfresken gebracht, von denen heute die meisten entweder vernichtet sind oder unter einer weißen Tünche auf Befreiung warten. Um 1420 sind die sieben Bilder in der Spitalkirche in Blaubeuren entstanden und der letzten Gotik gehören 14 Bilder in der ehemaligen Deutschordenskirche in Sachsenhausen an, welche 1881 unter der Oberaufsicht von Steinle durchgreifend restauriert und seitdem auch öfters reproduziert worden sind, Szenen, welche auf der Legende des Jakob von Voragine fußen. Erst das 18. Jahrhundert hat den Fresken wieder mehr Augenmerk zugewandt; besonders wertvoll sind die Elisabethenfresken in Sterzing (Abb. S. 219), in Beuggen und in der Elisabethenkirche in München. Die letzte meistbekannte Bildfolge hat Schwind in den Fresken auf der Wartburg geschaffen, und als neuestes Werk erscheinen die Aquarelle des Wunibald Großmann (Hessenkunst 1927). Mit den Wandfresken müssen noch die Glasgemälde mit Bildfolgen des Elisabethenlebens genannt werden. Freilich sind sie heute äußerst selten geworden. Wir treffen wohl die Heilige als Einzelnfigur oft in Fenstern, z. B. in Königsfelden, Rothenburg, München usw., aber eine Bildfolge konnte bis jetzt, außer in Marburg, nur in der Pfarrkirche in Münnerstadt, aus der Zeit um 1420, festgestellt werden.

Die Bildfolge auf dem Reliquienschrein zu Marburg steht unter dem unmittelbaren Eindruck der miterlebten Geschichte, die Bildfolge der Fenster in Marburg hat A. Huyskens

mit großem Geschick auf die Predigten des Cäsarius von Heisterbach zurückgeführt, und die übrigen Bildfolgen auf den Altären und an den Wänden der Kirchen sind auf der immer mehr sich entwickelnden Legende der Heiligen aufgebaut und oft nur aus ihr verständlich. Um ein richtiges ikonographisches Bild zu gewinnen, müssen wir neben der Bildfolge auch das Einzelnbild der Heiligen in den einzelnen Zeiten vergleichen. Das 13. Jahrhundert hat viele solche Einzelnbilder als Altardekoration geschaffen, das 14. sieht erst das Konsolbild entstehen und schaut schon die Anfänge der Schreinaltäre mit der Elisabethfigur und des Elisabethenfreskenbildes; die Spätgotik des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts muß als Glanzzeit des Elisabethenbildes angesprochen werden; sie hat dasselbe auch auf graphischem Wege und selbst auf Münzen zum Gemeingut des christlichen Volkes gemacht; erst das Rokoko des 18. Jahrhunderts hat es ihr nachzumachen gesucht, und in der Romantik des 19. Jahrhunderts glaubten die meisten Künstler eine Verpflichtung zu einem oder mehreren Elisabethenbildern zu haben.

Aus dem 13. Jahrhundert sind nur ganz wenige Werke erhalten: die in Kupfer getriebene Figur an der einen Schmalwand des Elisabethenschreines, die zwei Bilder im Elisabeth(Nordost)fenster zu Marburg, eine Miniatur an der Reliquientafel ihres Vaters in Bern und eine solche in einem Missale in Maihingen, eine Plastik in der Elisabethenkapelle des Domes in Naumburg (um 1240) und wohl noch eine Altarfigur in Marburg. Der Typ ist überall der gleiche: die Heilige trägt auf dem Kopfe Schleier und Krone und hält in der Hand ein Buch. Die Ikonographie war damals noch in den Anfangsstadien. Elisabeth ist einfach die fürstliche Witwe, welche in der Befolgung des Evangeliums heilig geworden ist. Man kann sie von anderen Heiligen nur durch ihren Standort oder, wie im Fenster, durch die Umschrift unterscheiden.

HOCHALTAR DER ELISABETHENKIRCHE IN WIEN M. D. BILDE VON J. CIMBAL (1711)

Deutsche Bildstelle

INNERES DER ELISABETHENKAPELLE AM DOME ZU BRESLAU
Im Auftrage des Kardinals Friedrich von Hessen 1680—1686 von Giacomo Scianzi erbaut. Altar von Ercole Ferrata (1682)

Porträtähnlichkeit kommt für jene Zeit nicht in Betracht. Es stehen sicher in manchen Kirchen und Museen heilige Frauengestalten, welche einmal Elisabethenbilder waren, aber als solche nicht mehr erkenntlich sind, weil sie keine besondere Charakteristik haben und von ihrem ursprünglichen Standorte entfernt wurden. Das 14. Jahrhundert schafft hier Mittel und Wege. Elisabeth bleibt zumeist die fürstliche Witwe, wenn auch dann und wann schon die Tertiarin über die gekrönte Witwe siegt, aber sie erhält zu ihren Füßen als leicht erkennbares Attribut einen Bettler oder einen Krüppel; diesem armen Menschen reicht sie jedoch noch nicht Speise oder Trank, sondern einen Mantel, wie sie selber in ihrem Leben als höchstes Geschenk vom Papste einen Mantel des hl. Franziskus erhalten hat. Dann und wann ist sie mit dem Modell ihrer Marburger Kirche gekennzeichnet (in Bamberg, Magdeburg, Marburg usw.).

Der große Bildwandel kommt auch für die hl. Elisabeth erst mit der Mitte des 15. Jahrhunderts, das für die gesamte Ikonographie des Abendlandes den großen Wendepunkt bedeutet. Zunächst trägt sie in der einen Hand eine Schüssel mit Fischen und in der anderen steinförmige Brote, noch häufiger aber einen Topf (Rothenburg), welcher bald zum Kruge in jener Form wird, welche der jetzt in Braunfels aufbewahrte, aus Altenberg stammende, aber in seiner Echtheit sehr angezweifelte Elisabethenkrug aufzeigt. Sodann tritt der Bettler in lebensvolle Verbindung mit der Heiligen, welche ihn tränkt oder ein Brot reicht. Eine Graphik (von dem Nürnberger Meister Wolfgang Hamer?) (Abb. S. 206) und die Plastik am Hochaltar zu Kaschau (Abb. S. 206) geben der Heiligen einen Kochlöffel in die Hand. Zu Ende des 15. Jahrhunderts verschwindet der legendäre Fisch zumeist und macht einem oder mehreren Brotwecken Platz, und die Graphiken und Altarflügelbilder stellen jetzt die Heilige in einen Spitalraum oder in eine Landschaft und lassen sie dort die leiblichen Werke der Barmherzigkeit üben: wie sie Kranke badet, wäscht, kämmt, allein oder mit ihren Dienerinnen, überhaupt Spitalpflege verrichtet. Manchmal wird der ursprüngliche Milchtopf zu einem Brotkorb, das Brot zum Kamm, und Hans Burgkmair und Hans Baldung Grien zeigen sie in drei Graphiken sogar inmitten einer Spinnstube (Abb. S. 214). Fast durchwegs ist sie bis zur Jahrhundertwende als arme Witwe dargestellt, oft auch als regelrechte Nonne, erst um 1500 vertauscht sie ihr armes Kleid mit dem Haus-, weniger Prunkgewande einer Fürstin, mit oder ohne Krone auf dem Haupte. Die Krone spielt in manchen Gegenden seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf dem Elisabethenbilde eine Rolle, sie wird gehäuft; Elisabeth trägt entweder eine Krone auf dem Haupte und eine auf den Händen oder noch öfter eine auf dem Haupte und zwei auf den Händen oder alle drei zugleich auf den Händen (Abb. S. 209), um entweder anzudeuten, wie sie

Aus Arth. Haseloff, Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg (Berlin, M. Spielmeyer, 1907)

DIE HL. ELISABETH

GLASGEMÄLDE IM CHOR DER ELISABETHKIRCHE IN MARBURG

UM 1300

Rheinisches Museum, Köln

ARMEN-, KRANKEN- UND GEFANGENENPFLEGE DER HL. ELISABETH
Tafelgemälde im Wallraf-Richarz-Museum in Köln. Um 1500. Schule des Meisters des Hausbuches

sich als Jungfrau, Mutter und Witwe je eine Himmelskrone verdient hat, oder wie ihr als Königstochter und Landgräfin eine Krone zustand und Friedrich II. ihr nach dem Tode eine Kaiserkrone auf das Haupt gesetzt hat. Die nachmittelalterliche Zeit gibt Elisabeth entweder als vornehme Fürstin (Abb. S. 217), und das ist die Regel, oder als Tertiarin für die Mitglieder des Dritten Ordens.

Das 18. Jahrhundert greift ein ganz seltenes gotisches Motiv wieder auf und stellt in Figuren und Andachtsbildern besonders gern die Heilige als Geldspenderin der Armen dar (Abb. S. 222). In dieser Zeit trifft man besonders häufig das Pergamentminiatur- und Spitzenbild der hl. Elisabeth, und es ist recht interessant zu verfolgen, wie gerade in diesen Handarbeiten alle früheren ikonographischen Typen wiederkehren. Ganz selten sind jene Darstellungen, welche der hl. Elisabeth eine Taube als Attribut geben, wahr-

DIE HL. ELISABETH UND IHRE WERKE DER BARMHERZIGKEIT

Altartafel der Landshuter Schule im Nationalmuseum zu München, ca. 1510—1520

Museum in Kaschau

HOCHALTAR DES ELISABETHENDOMES IN KASCHAU MIT DEN 12 FLÜGELBILDERN MIT 12 SZENEN AUS IHREM LEBEN, 1477

Im Schreine steht Maria zwischen der hl. Elisabeth, ihrer Base und der hl. Elisabeth von Thüringen

Rheinisches Museum, Köln

ST. ELISABETH

Detailbild aus dem Clarenaltar des Kölner Domes. Um 1370 von Meister Wilhelm

Rheinisches Museum, Köln

DIE HL. ELISABETH UND DIE ARMEN

Glasgemälde aus der Karmelitenkirche im Kunstgewerbe-Museum in Köln. 15. Jahrhundert

scheinlich zuerst in Verwechslung mit ihrer hl. Nichte von Portugal und später als Symbol ihrer eigenen Friedensgesinnung und kindlichen Reinheit (Abb. S. 214).

Ein gotisches Elisabethenbild, die Heilige mit der Rose in der Hand, ist bisher nur einmal gefunden worden (Abb. S. 207); ob das wirklich ein spezifisches Elisabethenattribut sein soll, mag dahingestellt bleiben, da im Erfurter Dom um jene Zeit auch eine Katharinenfigur dieselbe dreiteilige Rose trägt. Das Rosenwunder ist eine Legende und kommt zum ersten Male in einem Franziskanerbrevier von 1322 vor. Die Italiener geben die Heilige gerne mit einer Blume, sie bringen im 15. Jahrhundert Elisabeth klar und deut-

Kunstgesch. Seminar, Marburg
ST. ELISABETH
ALS BROTSPENDERIN
Steinplastik um 1340 in der Katharinenkapelle des Münsters in Straßburg

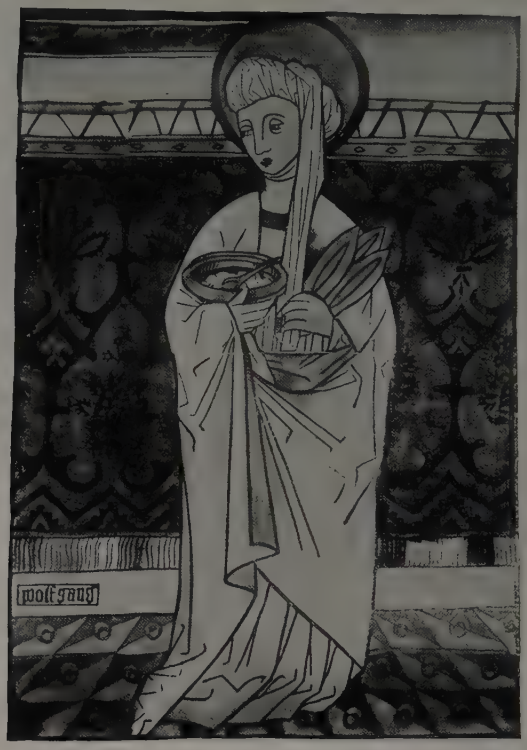
Kunstgesch. Seminar, Marburg
ST. ELISABETH
MIT FISCHEN UND BROT
Holzfigur um 1430
im Museum in Hamburg

Kunstgesch. Seminar, Marburg
ST. ELISABETH
HILFT EINEM KRÜPPEL
Steinfigur der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts vom Meister des Severialtares im Museum zu Erfurt

lich mit Rosen im Schoße, aber zunächst nicht unsere Elisabeth von Thüringen, sondern deren Nichte, die hl. Elisabeth von Portugal. In der deutschen Kunst erscheint die Rose zuerst um 1500 im Elisabethleben, in Verbindung mit dem Bettwunder: sie hatte einen Pestkranken in ihr Bett gelegt und ihr Gemahl sah statt einem Pestkranken den gekreuzigten Heiland. In Laufen liegen im Bette drei Rosen (Abb. S. 210), und auf dem Altar in Kaschau erscheinen neben dem Kreuzesbild Rosen (Abb. S. 210). Der Versuch, die Rosen in der Hülle des Elisabethenschreines mit den Elisabethrosen zu erklären, kann nur eine Hypothese sein (Hessenkunst 1927, 37). Das deutsche Rosenbild der hl. Elisabeth haben erst die Nazarener aus Italien zu uns gebracht.

Es erübrigt sich aus Platzmangel, auf andere spezielle Legendenbilder einzugehen, das wird in der kommenden Ikonographie geschehen, nur die reiche Bildentwicklung auf dem Altar von Kaschau sei erwähnt, welche ganz besonders seltene Darstellungen wiedergibt (Abb. S. 203). Das Elisabethbild hat sich in der deutschen Kunst einen Ehrenplatz erobert und die ihr zu Ehren immer wieder gebauten Klöster, Kirchen und Kapellen haben ihn gesichert. Wie diese Kirchen, so schaut auch das Heiligenbild in den einzelnen Zeiten ganz verschieden aus. Man suchte immer wieder, die Heilige von ehedem der Gegenwart näherzubringen und in der Gegenwart möglichst viel Verständnis für sie zu schaffen. Zuerst ist sie die erhabene Fürstin, dann wird sie die demütige Dienerin der Armen, dann steigt sie huldvoll und helfend zu den Menschen hernieder, und die Nazarener stellen sie mitten unter diese Menschen hinein, aber stets ist sie die gleiche liebe hl. Elisabeth geblieben, ob gotisch, renaissance, barock, rokoko oder romantisch aufgefaßt und dargestellt, ein Lichtbild, das vom Himmel kommt und den Menschen helfen möchte, durch dieses Tal der Tränen hindurch zum Himmel heimzuführen und zu finden.

ST. ELISABETH
MIT EINEM KOCHLÖFFEL
Schreinfigur des Hochaltars in Kaschau
1477

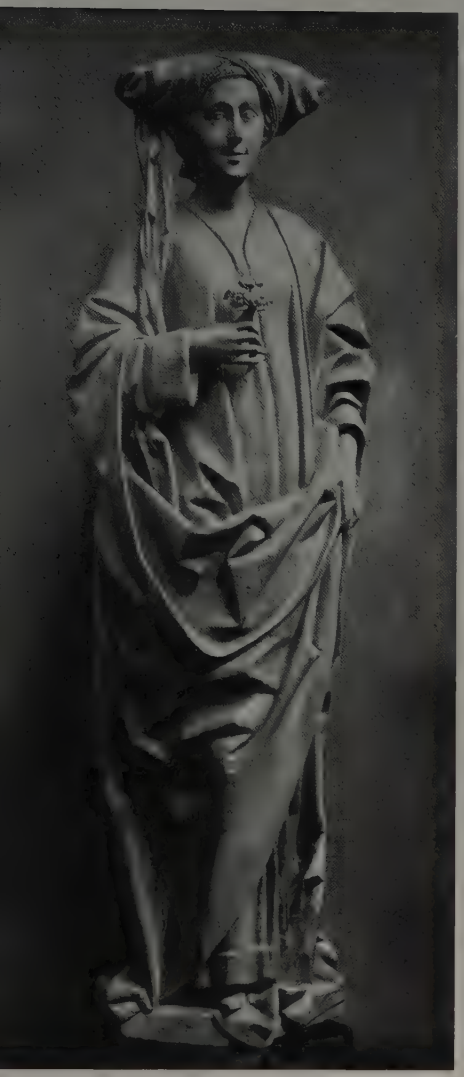


ST. ELISEBETH MIT SUPPENSCHÜSSEL U. BROT
Kolorierter Nürnberger Holzschnitt des Meister Wolfgang (Hamer?) in der Sammlung von Goldschmitt in Heidelberg
Um 1470

ST. ELISABETH
TEILT BROT AUS
Holzschnitt. Einblattdruck um 1470
St. Gallen, Stiftsbibliothek

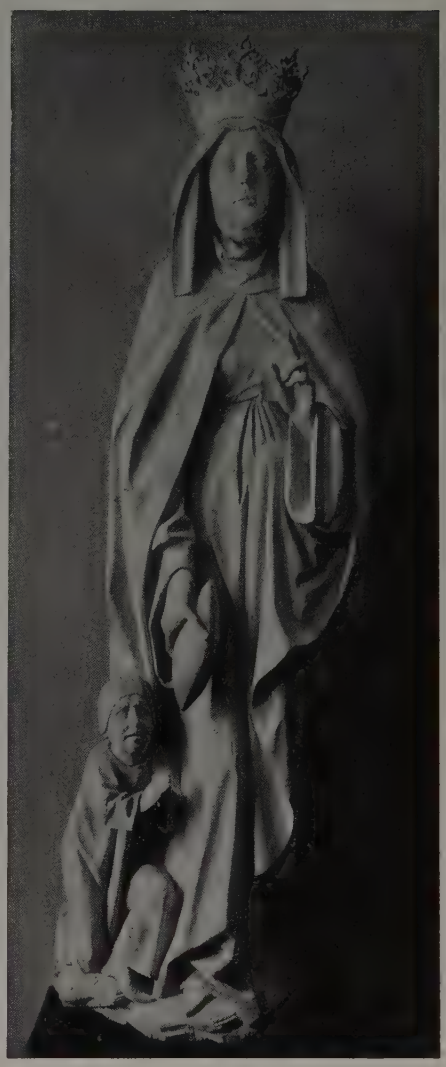
ST. ELISABETH GEHT VON DER WARTBURG ZU DEN ARMEN
Holzschnitt von Hans Baldung Grieu) im Seelengärtlein (Straßburg 1511)

ST. ELISABETH WÄSCHT
BETTLERN DEN KOPF
Kolorierter Holzschnitt im Winterteil des von Schönsperger in Augsburg 1481 gedruckten Heiligenleben



ST. ELISABETH HÄLT DREI ROSEN
Flämische Holzstatue um 1470
Einst im Besitz von Jul. Böhler, München

Aus Ph. M. Hahn, Studien z. südd. Plastik
DIE HL. ELISABETH SCHENKT GELD UND BROT
Holzstatue v. ca. 1510, wohl v. Math. Kreniss. Einst im Besitz v. E. Drey, München



ST. ELISABETH BESCHENKT UND BELEHRT EINEN BETTLER
Bayrische Holzplastik um 1480
Einst im Besitz von Sigfr. Lämmle, München

Rundschau

Berichte aus Deutschland

BERICHT AUS MÜNCHEN

Die neue Ausstellung der Galerie für christliche Kunst an der Ludwigstraße bietet Abwechslung, Zeitgemäßheit und Frische. Einige Blätter führen durch das Schaffen des Architekten Clemens Holzmeister. Da ist das Franziskanerkloster Hermeskeil mit den beiden parallel laufenden, Wohnhaus und Kirche enthaltenden Haupttrakten, die durch Quertrakte verbunden sind. In dem rechteckigen Gebäudekomplex findet durch die mit der Bedeutung der Bauteile wachsende bauliche Ausdehnung ein natürliches und sehr feines Schwererwerden statt. Stumpfwinklig aufgesetzte Dächer kommen in der Wirkung italienischen Flachdächern nahe, rechteckige und rundbogige Fenster atmen in ihren Verhältnissen etwas von der Kraft romanischen Geistes. Das Ganze ist eine Burg, aber keine des kriegerischen Ausstrahlens, sondern eine des stillen, wartenden Verhaltenseins. Auch eine Kirche im Saargebiet lebt in romanischer Schwere und Fülle, während eine Wiener und eine Nürnberger Kirche mit den kubischen Formen moderner Sachlichkeit auszukommen versuchen. Halbrunde oder rundbogige, dissonierend eingefügte Fenster bringen Schwingung in die geschmackvoll proportionierten Bauwürfel. Eine rheinländische Kirche denkt wieder romani-

ST. ELISABETH ALS TERTIARIN
Schwäbisch-fränkische Handzeichnung um 1470.
Paris

ST. ELISABETH ALS FÜRSTL. WITWE UND ST. GEORG
Altarflügel aus Ottobeuren. Schwäbisch um 1460
München, Nationalmuseum

sche Formen in unsere Verhältnisse und Gegebenheiten um, und auf dieser Linie liegen wohl Holzmeisters beste Möglichkeiten. — Reliefs und ein holzgeschnitzter Altar für das St. Marien-Krankenhaus zu Ludwigshafen am Rhein von Professor Carl Baur zeigen einen eindeutigen Stilwillen am Werk. Die Kompositionslinie, die das Ganze in schöner, manchmal von fern das Elegante streifender Kurve zusammenhält, ist den dargestellten Menschen übergeordnet. Vereinfachende Formen, strenge Rhythmisierung und ein vom Anfang des Plastischen herkommendes Herauskerben von Gesichtspartien aus dem immanent noch darüberliegenden Schädelblock wirken in seinen Reliefs. Ein Rauschen von Schatten und eine glockenhaft schwere, tönende Ganzheitlichkeit der in zwei Schichten angeordneten Figuren, bei denen das Übereinander zur Vertretung des Hintereinander berufen ist, bleiben in der Erinnerung. Auch der holzgeschnitzte Altar bezieht seine innere Festigkeit aus der starken Zügelung der Gestalten unter die Kompositionslinie, wobei jedoch für die vornehm charakterisierten Köpfe eine gewisse Individualität erhalten blieb. Die holzgeschnitzten Figurengruppen werden in einfachen Rahmen stehen, die sie von unten her mit Körperlichkeit auffüllen, während die ins übermenschlich Große gesteigerte Figur der in den Himmel auffahrenden Maria freien Raum um sich hat. Der holzgeschnitzte Altar scheint ganz allgemein heute neben der schmucklosen, blanken Mensa und dem auf die Wand hinter dem Altar gemalten Fresko eine der zeitgemäßesten Formen der Hochaltargestaltung zu sein. Das Tafelbild würde wegen seiner Entfernung von der Gemeinde und der dadurch notwendig gemachten Größe auf dem Hochaltar auf eine illusionistische, kulissenhafte Wirkung verwiesen sein und bleibt darum lieber dem Seitenaltar vorbehalten. Entwürfe von skizzenhafter Allgemeinheit für Freskomalereien hinter Altar-

ST. ELISABETH ALS TERTIARIN MIT SKAPULIER
Holzfigur aus Daschendorf B.-A. Ebern. Um 1490

Rheinisches Museum
ST. ELISABETH TRÄGT ALS TERTIARIN DREI KRONEN
Holzfigur um 1490 Köln, Diözesanmuseum

Fr. van der Smissen, Darmstadt
ST. ELISABETH ALS TERTIARIN
Steinfigur vom Deutschordenshaus in Koblenz. Um 1500

tischen und in Apsiden zeigt W. Bertram. Er bevorzugt graue, blaue, braune und ziegelsteinrote Töne für seine gerade ausgerichteten, schematisch gegliederten, in eine mit der Großform des Fresko gerechtfertigte, das Körperliche entwertende Pilasterhaftigkeit gezwungenen Figuren. So entsteht eine Energie ohne Gesicht, die den gezeigten Skizzen zwar gibt, was der Skizze ist, aber über die Wirkung der ausgeführten Arbeit Zweifel beläßt. Ein transportables Fresko von Irmgard Lang hat einfachen Stil, stumpfe, warme Farben und angenehmen Kontur. Zwei Tafelbilder von Albert Burkart und Adolf Büger stellen das blockhaft angeschaute menschliche Gesicht als Thema vor die Folie einer verschwimmenden Landschaft, wobei durch den Gegenstand Burkart auf das fahl werdende, absterbende Fleisch und Büger auf die in ihrer irdischen Einmaligkeit schöne Kreatur geführt wird. Eine plastische Kollektion Franz Luitpold Bauers stellt einen neunzehnjährigen Künstler von überraschender, zu mancher Hoffnung berechtigender Begabung vor. Ein Johannes in der Wüste und ein Vater Joseph von seiner Hand bemühen sich noch blaß um Eindruck und Wesentlichkeit, aber in einer stehenden Madonna mit dem Kind, einem heiligen Franz und einem Relief anbetender Mönche wird eine wohllautende, liebliche und zarte Sprache vernehmbar. Die Gefahr des Dekorativen und Zierlichen kann dem jungen Künstler nicht verschwiegen werden, gleichwohl soll sein starkes Talent und seine mit schöpferischer Gnade begabte Jugend freudig begrüßt sein. Eine Sammlung von Schriftproben neuer Evangelienbücher, Blätter enthaltend, die sich alter Schriftkultur nähern, aber zu zeitgemäßer Schlichtheit und Ordnung gediehen sind, denen nicht die Pracht, sondern das zuredende und einnehmende Gefüge wesentlich ist, rundet die Ausstellung nach dem Kunstgewerblichen hin ab.

In den Räumen der »Neuen Sammlung« des Nationalmuseums hat Professor von Wersin eine Übersicht über die Produktion und den archivalischen Besitz des Benno Filser-Verlages, Augsburg, mit ausstellungstechnischem Geschick und Geschmack angeordnet. Neben den bekannten früheren Veröffentlichungen zu allen Gebieten der Kunst sieht man neue Ausgaben, die bei aller Unterstützung durch hohe öffentliche Stellen wie die Bibliotheca Vaticana oder die Wiener Universität außerordentlichen verlegerischen Mut in dieser Notzeit des Geistes beweisen. So erscheinen in Faksimile aus dem Besitz der Vatikanischen Bibliothek ein Profeßbuch der Abtei St. Gallen und ein Missale Gothicum aus dem 7. Jahrhundert. Dann liegen bereits einige Probeblätter der berühmten griechischen Bilderbibel aus dem 6. Jahrhundert vor, der sogenannten »Wiener Genesis«,

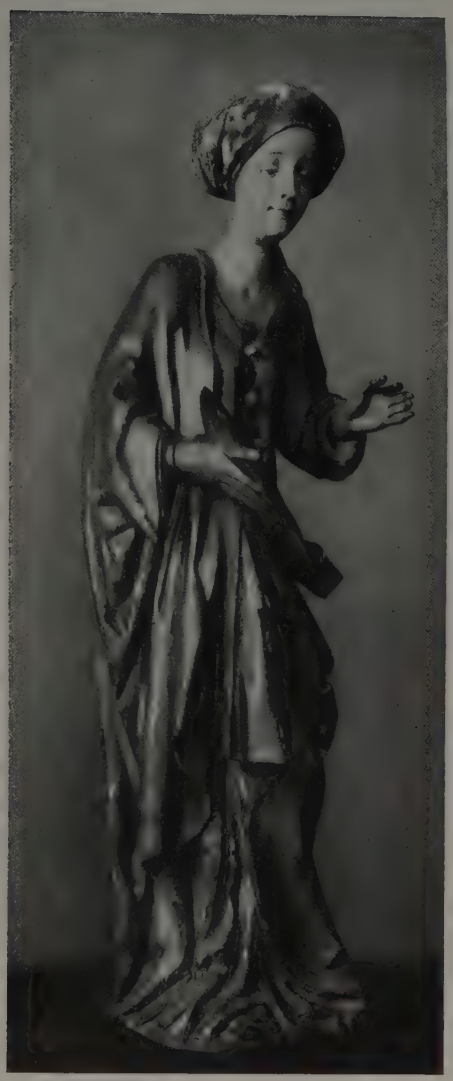
Museum, Kaschau

BETTWUNDER DER HL. ELISABETH
(Der Gekreuzigte und Rosen an Stelle des Pestkranken)
Altarflügel im Dome zu Kaschau. Deutsch-ungarische Arbeit von 1477

K. Dietrich, Laufen

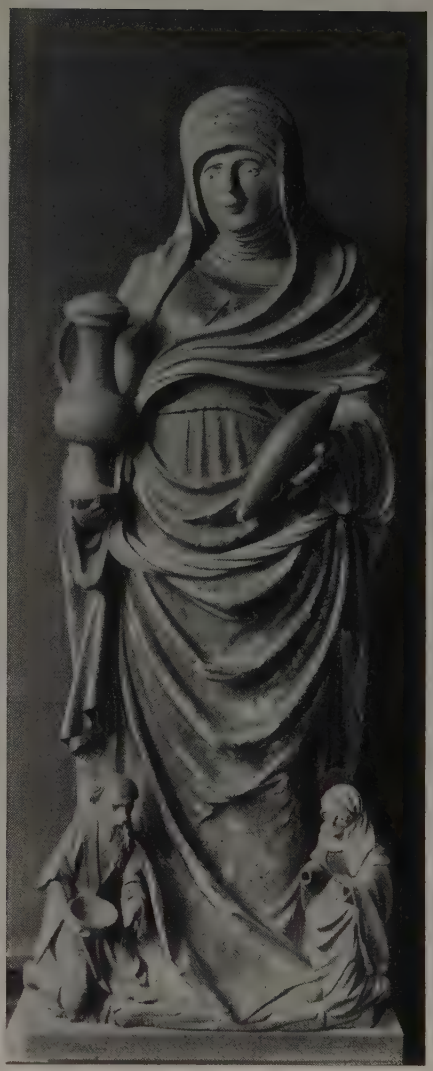
BETTWUNDER DER HL. ELISABETH
(Rosen an Stelle des Pestkranken)
Salzburger Altarflügelgemälde um 1490
Laufen, Dechantshof

BETTWUNDER DER HL. ELISABETH
(Der Gekreuzigte an Stelle des Pestkranken)
Schwäb. Holzrelief um 1520. Leutstetten, Schloßkapelle
(Überlassen von Geh.-R. Dr. Ph. Halm)



ST. ELISABETH ALS BROTSPENDERIN
Die Linke hielt wahrscheinlich eine Rose
Bayer. Holzplastik, um 1500. E. Drey, München

ST. ELISABETH MIT WASSERKRUG UND KAMM
Detail eines schwäbischen Altarflügels, um 1430
Sächsischer Privatbesitz



ST. ELISABETH MIT ZWEI BETTLERN
Holzplastik um 1510, aus St. Veit a. d. Glan
Klagenfurt, Landesmuseum

die als einzigartiger Schatz von der Wiener Bibliothek gehütet wird. Ganz ausgezeichnete Reproduktionen geben die alten Blätter farben- und zustandsgetreu wieder, und man ist versucht, den Reproduktionen den Akt der Pietät zu zollen, der den Originalen gebührt. Neben reichen Proben aus der älteren bibliophilen Tätigkeit des Verlags und einigen Stücken aus seinen noch der Auswertung harrenden photographischen Plattenarchiven erregt besondere Aufmerksamkeit das gemeinsam mit dem Herderschen Verlag eben herausgebrachte Missale Romanum, das sich außer durch einige praktische Neuerungen in der Textanordnung durch seinen erlesenen, an kraftvolle, stämmige karolingische Vorbilder anschließenden Schriftcharakter auszeichnet.

Ernst Kammerer

AUSSTELLUNG IN BAMBERG

Eine Ausstellung neuzeitlicher liturgischer Kunst wurde am Sonntag den 8. Februar dieses Jahres im neuen Priesterseminar zu Bamberg veranstaltet. Was derselben ihr besonderes Gepräge und ihren eigenen Wert verleiht, ist die Tatsache, daß der Hauptteil und das Beste dessen, was in dem prächtigen Festsaal zu sehen war, Eigentum und zwar auch geistiges Eigentum des Seminars war. Außerdem hatte man verschiedenes andere derselben Art aus der Stadt Bamberg zusammengetragen. Die recht guten Arbeiten aus der St. Otto-Kirche stellten den Übergang aus der noch romanisierenden letzten Vorkriegskunst zu der eigentlichen Moderne dar. Die dem Haus gehörigen Dinge waren größtenteils nach den Entwürfen eines Alumnus des Seminars,

Jul Bard, Berlin
ST. ELISABETH SPEIST DIE ARMEN
Tafelgemälde der Kolmarer Schule, um 1490
Kassel, Gemäldegalerie

ST. ELISABETH GEHT MIT IHREN DIENERINNEN ZU DEN ARMEN
Schwäbisches Relief (Altarflügel) um 1520. Jul. Böhler, München

cand. theol. Gebert, hergestellt. Zu ihnen zählte vor allem ein für das Oratorium des Hauses bestimmter Altar, von dem zunächst nur die Mensa ausgeführt ist; dazu entsprechende Sedilien. Der Zwang, den die strenge Architektur des Neubaues von Prof. Ruff auf das Kunstgewerbe ausübt, tritt hier ersichtlich zutage; dem Raum entsprechend lagern stark betonte Wagrechten übereinander, die in farbigen Zonen von unten nach oben gehoben werden. Außerdem lag ein Ornat, weiß mit Blau, zum größten Teil fertig vor. Auch an ihm setzte sich der architektonische Geist des Hauses durch. Das Gewebe wird von lichten, eingewebten Streifen senkrecht geteilt. Starke Stäbe, aus Rechtecken zusammengefügt, spielen in kräftigeren Tönen. Der Entwurf stammt von Gebert, die Weberei besorgte die Kunstgewerbeschule in Dresden, die übrige Ausführung das Kloster zum Hl. Grab in Bamberg. Ferner sah man Schmiedeeisenarbeiten, Altarkreuze und Leuchter, Monstranzen (Professor Pöhlmann-Nürnberg) und Kelche. Unter letzteren ein nach Geberts Entwurf hergestellter, in straffer Proportionierung über Stufen aufgebaut, der Schaft emailliert in einem Klötzchenmuster ähnlich jenem am Ornat. Auch Bucheinbände, teils flächenfüllend, teils von zentralen Motiven beherrscht, sind zum Teil nach Geberts Entwürfen ausgeführt. Daneben sah man die neuen Missalien von Regensburg und Maria Laach. — Die vor geladenen Gästen veranstaltete Eröffnungsfeier, von musikalischen Darbietungen umrahmt und durch einen Vortrag vom Unterzeichneten eingeleitet, wurde durch die Anwesenheit und eine anerkennende Ansprache Sr. Exzellenz des H. H. Erzbischofes Dr. v. Hauck ausgezeichnet. Die ganze Veranstaltung war ein höchst erfreuliches Zeichen künstlerischer Regsamkeit bei unserem heranwachsenden Klerus, dessen Initiative die Ausstellung und dessen Geschmack die treffliche Formung zu verdanken war. Es herrschte darin der Geist einer zuversichtlich fortschrittlichen Gesinnung ohne Bruch mit den echten Werten der Tradition. Aber auch die Stellungnahme der Seminarleitung, unter deren Augen und unter deren verständnisvoller Führung sich diese Bewegung entfalten kann, muß als vorbildlich bezeichnet werden.

Dr. H. Mayer

ST. ELISABETH SPEIST
EINEN KRÜPPEL
Süddeutsche (?) Holzplastik um 1510
Aus: Meisterwerke der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz. Frankfurter Kunstverein, I. Bd. (1921)

ST. ELISABETH MIT KORB STATT KRUG
Bayerische Holzplastik um 1490
Einst im Besitz von E. Drey, München

GEDÄCHTNISSCHAU WILLI HEUKEN IN KREFELD

Mit erst 25 Jahren starb am 7. Januar dieses Jahres der Krefelder Maler Willi Heuken, dem das Kaiser-Wilhelm-Museum seiner Vaterstadt eine ebenso kleine wie in ihrem gedrängten Gehalt ergreifende Gedächtnisschau veranstaltete. Sie umfaßt — als Karton, Tafelbild, Holzschnitt oder skizzenhafte Zeichnung — in verschiedenster Größe acht Szenen aus der Passion, nebst dem Entwurf zu einem Kirchenfenster mit dem Auferstandenen und einer Zeichnung mit einer weiblichen Gestalt. Wenn der Künstler auch als Werdender noch vor seiner Vollendung stand, so muß man doch in der häufig zum Klischee und Schema erstarrten neueren christlichen Kunst lange suchen, bis man solch erlebte Ergriffenheit in der Darstellung der heiligen Szenen wiederfindet. Unvergeßlich bleibt jedem, der sie einmal gesehen, die unter der ungeheuren Last des breiten schweren Kreuzes gebückt und doch mit entschlossen ausgreifendem Schritt wandelnde Erlösergestalt Heukens, in Antlitz und Auge denselben großen erschütternden Ausdruck todgeweihten Leidens, vereint mit restloser Hingabe an den göttlichen Willen und die von ihm gebotene Aufgabe. Auf zwei großen Kartons und einer Zeichnung stellt Heuken den Kreuztragenden dar, der die in Anbetung und beschwörendem Mitleid vor ihm kniende Mutter mit dem Arm umfaßt und tröstet, und auf der Zeichnung dazu die ihn im Kleid der heutigen Zeit geleitenden Schergen. Auf dem größeren Karton bannt uns das ausdrucksvoll vergrößerte dunkle Erlöser-

DIE DREI GUTEN CHRISTINNEN
Einblattholzschnitt von Hans Burgkmair, um 1510
(195×130 mm). München, Graphische Sammlung

ST. ELISABETH MIT IHREN DIENERINNEN AM SPINNROCKEN
Holzschnitt, 180×135 mm, von Hans Baldung (Grien)
Aus »Granatapfel«, Straßburg 1511

ST. ELISABETH MIT EINER TAUBE
Kupferstich von Phil. Gall nach M. de Vos
(† 1604), 170×100 mm

ST. ELISABETH ALS FRAUENVORBILD
Kupferstich von Crispin de Paße 1602
260×180 mm

DIE HL. ELISABETH VERTEILT BROT
Kupferstich von J. Gheyn nach einer Zeichnung von B. Spranger d. J. († 1625), 265×140 mm

auge wie ein schwarzer Abgrund von Leid und Tiefsinn; mächtige Wurzeldornen am Erdboden, als Symbol des irdischen Dornenpfades, bohren sich auf dem anderen Entwurf in den nackten Heilandsfuß. Eine halbverhüllt in das Bild hineinglastende tiefstehende Sonne rückt die Begebenheit gleichsam ins Kosmische. Die symbolische Farbgebung der Bilder ist verhalten und doch oft warm aufglutend. Bei der vereinfachten, monumentalen Formung ist Thorn Prikkerscher Einfluß unverkennbar, der aber keineswegs die Eigenart dieser so jugendlich verschiedenen Begabung aufzehrt. Der Stil der Gemälde ist, innerhalb eines symbolisch-irrationalen Raums, mehr flächig zeichnerisch; zu den genannten Kartons kommt als dritter noch eine Kreuzigungsgruppe, die in der gedrängten Komposition der dem sterbenden Heiland sich anschmiegenden zwei Leidtragenden (Maria und Johannes) von großer Innigkeit ist. Das Tafelbild »Der Fall unter dem Kreuz« stellt (stilistisch) eine kolorierte Zeichnung auf Holz dar. Am Boden liegend und halb sich aufstützend sieht man wieder diese ganz eigenartige, erlebte Christusgestalt, herb kraftvoll und edel von Ausdruck, und um sie die erbosten Schergen, im Anzug und mit den Werkzeugen heutiger Arbeitergestalten, nebst zwei trauernden Frauen, das Ganze in dramatisch bewegter, rhythmisch gebändigter Komposition. Ein Kruzifixus mit Maria und Johannes und eine Pietagruppe unter dem Kreuz, letztere farbig, zeigen Heuken zudem als Meister einer volkstümlich kraftvollen, durchgeisteten Holzschnittkunst, von ergreifendem Andachts- und Erlebnisgehalt wie die übrigen Werke. Eine große Skizze zu einer Kreuzannagelung erscheint, als erster Entwurf; noch in manchem unfertig und tastend. Wenig an Zahl der Werke und doch viel an Gehalt und innerer Erfülltheit ist es, was uns Heuken aus seiner so plötzlich abbrechenden, vielversprechenden Entwicklung hinterlassen hat; mögen diese Zeilen mit dazu dienen, sein Andenken wach zu halten. K. G. Pfeill

Personalnachrichten

EIN MEISTER DER CHRISTLICHEN ARCHÄOLOGIE

Orazio Marucchi (1853—1931)

In Rom ist der berühmte Archäologe und Katakombenforscher Prof. Orazio Marucchi im Alter von 77 Jahren gestorben. Sein Name ist mit den wichtigsten Entdeckungen auf dem Gebiete der christlichen Altertumswissenschaft in den letzten 50 Jahren verknüpft. Es braucht nicht verschwiegen zu werden, daß Begabung und Interesse den großen Gelehrten mehr zu den historischen, epigraphischen und topologischen Problemen der christlichen Kunstwissenschaft hinzogen als zu stilistischen und ikonographischen Untersuchungen, worin andere ihn übertrafen. Als Kenner des unterirdischen Rom war er »ohne Konkurrenz«, wie es denn kein Monument des ältesten Christentums gab, das er nicht kannte und erforscht hätte. Auch in dieser Richtung erwies er sich als der getreue Schüler seines Meisters und Vorgängers, des großen G. B. De Rossi. Nach dessen Tode (1894) hat Marucchi nicht nur das Ausgrabungswerk fortgesetzt, sondern auch das literarische Vermächtnis des Begründers der christlichen Archäologie angetreten. Zeugnis sind die zahlreichen Arbeiten Marucchis in dem von ihm begründeten »Neuen Bulletin« und der daraus hervorgegangenen »Zeitschrift für christliche Archäologie«; sie füllen Bände. Unter den größeren Werken Marucchis ist das in alle Kultursprachen übersetzte Buch: »Elemente der christlichen Archäologie« in seiner Art auch heute noch unübertroffen, in kunstwissenschaftlicher Hinsicht haben ihm Strzygowskis »Orient oder Rom« (1901) und G. Galassis »Rom oder Byzanz« inzwischen den Rang abgelaufen. Dagegen kann man sich keine besseren Führer für die Katakomben und die christliche Epigraphik wie die Märtyrergräber wählen als Marucchis lichtvolle kleine Kompendien. Von den Verdiensten des Gelehrten an der Universität und als Leiter des Lateran-Museums wie der ägyptischen Sammlung des Vatikans, soll hier nicht die Rede sein. Ebensowenig bedarf es an dieser Stelle der Aufzählung der Entdeckungen Marucchis in dem unerschöpflichen Boden der Ewigen Stadt. Der Typus des begeisterten und unendlich fleißigen gelehrten Mannes, wie ihn Marucchi verkörperte, ist nahe daran, völlig auszusterben. Schade darum! Dr. Fritz Rose

Am 13. Februar 1931 starb Akademieprofessor Martin von Feuerstein in München im Alter

DIE HL. ELISABETH BEDIENT DIE ARMEN
Einblattkupferstich von R. Sadeler nach einer Zeichnung von M. Kager († 1634)
280×195 mm

von 75 Jahren, und am 24. Februar 1931 folgte der Maler Wilhelm Immenkamp in München im Alter von 61 Jahren. Wir werden der beiden Toten im nächsten Hefte ausführlicher gedenken.

Am 16. April 1931 feiert Kunstmaler Josef Madlener in Amendingen bei Memmingen (Schwaben) seinen 50. Geburtstag. Seine gemütvollen Bilder sowie seine Buchillustrationen aus Religion, Legende und Märchen haben ihn in weiten Kreisen bekannt und beliebt gemacht. G. L.

Forschungen

DER SYRISCHE KIRCHENBAU VON H. W. BEYER

In wenig Ländern sind die Denkmäler der frühchristlich-byzantinischen Zeit wohl so gründlich durchforscht worden wie in Syrien: bereits in den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts hatte ja der französische Marquis Melchior de Voguë in mustergültiger Weise die wichtigsten Bauten dieser Ära aufgenommen und eine amerikanische Expedition der Princeton University hat dann später in mehrjähriger Arbeit diese Aufnahmen ergänzt, indem sie sämtliche noch über der Erde stehende Bauten dieser Gebiete veröffentlichte, vor allem natürlich diejenigen, die von de Voguë nicht berücksichtigt worden waren. So liegt heute der syrische Denkmälerbestand klar vor aller Augen und man begreift es daher, wenn es nun die Fachleute lockt, den Versuch zu unternehmen, diese neu erschlossene Welt in den Ablauf des kunstgeschichtlichen Geschehens einzuordnen.

Eine solche systematische Darstellung der christlichen Bauten Syriens unternahm zunächst der Wiener Heinrich Glück in seinem Buche »Der Breit- und Langhausbau in Syrien«. Allein sein offensichtlich zur Ehrenrettung Strzygowskischer Theorien unternommener Versuch war kein glücklicher; während Nebensächlichkeiten über Gebühr aufgebauscht wurden, kam die Darstellung der wesentlichen Züge viel zu kurz, so daß auf diese Weise ein völlig falsches und unrichtiges Bild vom Charakter der syrischen Kunst entstand. Um so mehr darf man es nun begrüßen, daß schon bald nach diesem Fehlschlag ein neues, diesmal weit erfreulicheres Buch über das gleiche Thema erschien: »Der syrische Kirchenbau« (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, im Auftrage des Deutschen Archäologischen Instituts herausgegeben von Richard Delbrück und Hans Lietzmann. 1. Mit 105 Abb. und 3 Tafeln. Berlin, W. de Gruyter & Co., 1925) von Hermann Wolfgang Beyer.

Es beginnt zunächst mit einer Übersicht über die verschiedenen lokalen Typen der christlichen Basilika, bei der uns der Autor, vom konstantinischen Kunstkreis ausgehend, über Italien, Nordafrika, Syrien und seine Hinterländer, Ägypten und Äthiopien ins Innere und an die Küsten Kleinasiens führt, um dann zuletzt den Anschluß an den byzantinischen Kunstkreis Justinians zu finden. Offen gestanden: mir schien diese einleitende Übersicht der problematischeste Teil des ganzen Buches zu sein. Damit möchte ich aber dem Autor keinen Vorwurf machen; es kam mir vielmehr hier besonders stark zum Bewußtsein, wie weit zurück wir eigentlich noch vor allem in der Durcharbeitung der Forschungsresultate dieser verschiedenen Gebiete stehen. Wohl können wir heute einzelne der bisherigen Resultate nacheinander aufzählen; um so schwerer fällt es uns aber, in wenigen kurzen Worten eine allgemeine, wirklich zutreffende Charakteristik zu geben. Denn bei unsrer oft mangelhaften Kenntnis glückt es leider selten, gerade das Wesentliche hervorzuheben, und ich begreife es daher, wenn bereits E. Weigand einiges an den Ausführungen Beyers getadelt hat. So gab er u. a. der Ansicht Ausdruck, daß Beyer ein ihm besonders nahestehendes Gebiet, die abendländische Kunst der frühchristlichen Zeit unter-

ST. ELISABETH
Altarholzplastik von Joh. B. Straub,
um 1755
Andechs, Hochaltar

ST. ELISABETH
Altarholzplastik von Phil. Thürr
um 1620
Freising, Dom, Altar i. d. Elisabethkapelle

ST. ELISABETH
ALS GELDSPENDERIN
Altarholzfigur von Ignaz Günther,
um 1760. Rott a. Inn. Seitenaltar

schätze und auch ich hätte da und dort einzelnes auszusetzen; so gehören — um nur ein mir besonders nahestehendes Beispiel zu nennen — die Tonnengewölbe nicht zu den charakteristischen Merkmalen der mesopotamisch-frühchristlichen Kunst, die in ihrer Blütezeit im Gegenteil selbst bei Zentralbauten stets die Flachdecke zur Anwendung bringt und überhaupt rein klassizistischen Bahnen folgt.

Nachdem dann die politischen, die Kultur-, Kirchen- und liturgiegeschichtlichen Voraussetzungen, auf Grund deren die Blüte der syrischen Kirchenbaukunst sich entfalten konnte, kurz skizziert worden sind, wendet sich der Verfasser den Untersuchungen über die syrisch-christlichen Denkmäler zu. Er geht von einer Kirchengruppe des nördlichen Djebel Bārîshā aus (Ostkirche von Bābiskā, Kirche der Heiligen Paul und Moses in Dâr-Ḳitā, Kirche von Ḳaṣr il-Benât, Ostkirche von Ksêdjbeh), die als Bauten eines geistlichen Architekten Markianos Kyris in den Anfang des 5. Jahrhunderts datiert sind. Es sind schlichte Säulenbasiliken ohne Narthex und ohne Durchbildung der Westfassade, mit fast etwas rohen, aber die Abstammung aus der Antike nicht verleugnenden Profilen und Kapitälen.

Einige weitere Kirchen (Khirbit il-Khaṭîb, Mshabbak, Bāṣûfân) schließen sich der Gruppe an und dann wird gezeigt, wie sich am Ende des 5. Jahrhunderts als Schöpfung einer antiochenischen Bauschule der sog. Kathedralstil entwickelt, der in den großen Kirchen von Ḳalb Lauzah, Termānîn, Ruwêḥā (Bizzoskirche) und vor allem in der um die Säule des hl. Simeon errichteten Wallfahrtskirche von Ḳal'at Sim'ân Gestalt gewinnt. Wenn Beyer diese Bauten zu einer einheitlichen Gruppe zusammenschließt, so glaubt er dies tun zu dürfen, weil sich in ihnen die syrische Kirchenarchitektur mit einem Male zu einer weit monumentaleren Stufe erhebt. Nicht nur die Proportionen sind viel weiträumiger, der Reichtum der Schmuckformen ein größerer als früher, auch im baulichen Organismus selbst zeigt sich eine Umbildung und Bereicherung der alten Plantypen: so werden die Säulen mitunter durch mächtige, in weiten Abständen aufgestellte Pfeiler ersetzt (Ruwêḥā, Ḳalb Lauzah), der Narthex wird in der Regel mit zwei Türmen verbunden (Ḳalb Lauzah, Ruwêḥā, Termānîn) und außerdem wird das Äußere der Apsiden mit einem reichen System von Säulen und Gebälken umkleidet (Ḳal'at Sim'ân, Ḳalb Lauzah, Termānîn). Trotz allem scheint mir aber die Zusammenstellung dieser vier Monumentalbauten zu einer einheitlich geschlossenen Gruppe doch nicht ganz zutreffend. Denn wenn auch heute ein abschließendes Urteil ohne neuerliche Untersuchung der Detailformen an Ort und Stelle nicht möglich ist, so kann doch schon gesagt werden, daß jede dieser Bauten wieder ihren eigenen Charakter hat; jede ist ein Produkt besonderer Einflüsse und Einwirkungen und es ist daher gut möglich, daß diese vier Kirchen zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen entstanden sind. Sicher mag ja die großartige Anlage von Ḳal'at Sim'ân noch im 5. Jahrhundert begonnen worden sein, aber die reichen dekorativen Säulenarchitekturen ihrer Apsis, sowie derjenigen von Ḳalb Lauzah und Termānîn möchte ich doch lieber in etwas spätere Zeit, vielleicht in den Beginn der Epoche Justinians datieren.

ST. ELISABETH
ALS HIMMLISCHE HELFERIN DER KRANKEN
Altarbild von Cosmas Damian Asam († 1739)
Würzburg, Luitpoldkrankenhaus

Bruckmann, München

DIE HL. ELISABETH BESCHENKT KINDER
Altargemälde von Daniel Gran († 1755)
Wien, Gemäldegalerie

Aus H. Gundersheimer, Math. Günther, Augsburg, Dr. B. Filser

DIE WERKE DER BARMHERZIGKEIT DER HL. ELISABETH
DECKENFRESKO VON MATH. GÜNTHER. 1733. STERZING, ELISABETHKIRCHE

KIRCHGANG DER HL. ELISABETH
Kupferstich von G. D. Heumann nach einer Zeichnung
von J. W. Baumgartner, 140×90 mm,
aus J. B. Masculo, Encomia Coelituum, Wien und
Augsburg 1755, IV, zu S. 607

DIE HL. ELISABETH VERSCHENKT GELD
Andachtsbild
Kupferstich von J. E. Belling, um 1750
98×60 mm

ST. ELISABETH IM GEBETE
Zeichnung zu einem Kupferstichandachtsbild
von V. F. Rigl, um 1750

DIE HL. ELISABETH VERTEILT GELD
Pergamentandachtsbild von ca. 1750
aus der Sammlung von Paur, 140×90 mm

Nachdem dann die Kirchen des 6. Jahrhunderts mit rechteckiger Apsis und die in Anlehnung an die Kirche von Ḳalb Lauzah etc. entstandenen nordsyrischen Pfeilerkirchen besprochen worden sind, greift der Verfasser auf die einfachen Anlagen des 4. Jahrhunderts zurück; hierauf folgen die Bauten des Djebel Riḥâ und die einschiffigen Kirchen. An diese Übersicht der Bauten Zentralsyriens werden zum Schluß die Kirchen der südlich angrenzenden Gegenden vorgeführt: erst der reine Steinstil des Haurân mit seinen eigenartigen, die Innenräume überbrückenden Transversalbögen, dann die kirchliche Baukunst des Landes zwischen Emesa und Palmyra (Mittelsyrien) mit den mächtigen Pfeilerkirchen von Kerrātin und Il-Andarîn.

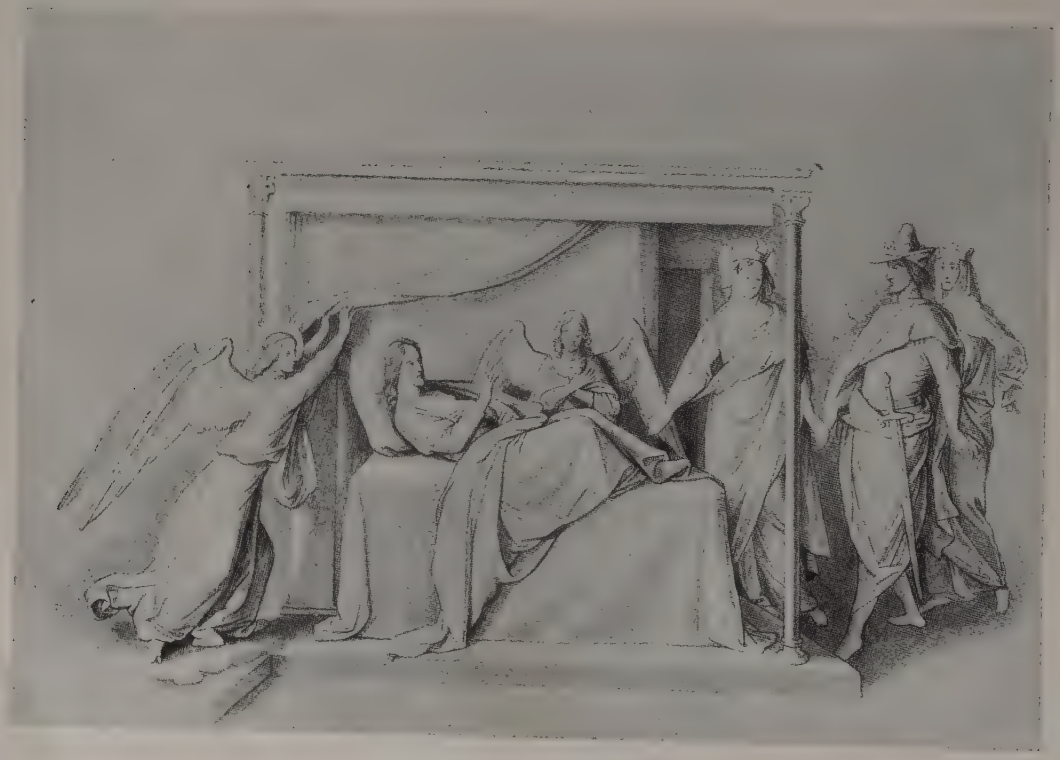
Nach dieser Übersicht über den Denkmälerbestand geht Beyer dazu über, die an ihn sich knüpfenden systematischen Probleme zu erörtern; mit einem Kapitel »Die Einzelformen des syrischen Kirchenbaus und ihre Herkunft« wird der Anfang gemacht. Der Typus der Basilika, auf den Beyer zuerst zu sprechen kommt, wird natürlich entwicklungsgeschichtlich mit der Antike in Beziehung gebracht, aber mit Recht wird es vermieden, diese Entwicklung aus der Antike an ein bestimmtes konkretes Beispiel zu knüpfen. Andere architektonische Motive werden dagegen in Abhängigkeit von bestimmten syrischen Vorbildern gebracht; so werden z. B. das dreiteilige Presbyterium mit verwandten Bildungen syrischer Tempel, die Zweiturmfassade mit den hettitischen Hilani und den hiervon abhängigen Tempeln von Sî und Slêm in Beziehung gesetzt. Ich verkenne nicht das Körnlein Wahrheit, das in diesen Hypothesen liegt, aber in Wirklichkeit war der Vorgang, der zur Entstehung dieser Planbildungen führte, wohl etwas komplizierter. Ich nehme an, daß Anregungen von verschiedenen Seiten miteinander eingewirkt haben; die treibende Kraft aber bei all diesen Bildungen war meines Erachtens weniger das einheimische Element als vor allem die Anpassung an die hellenistische Antike. So schließe ich beim dreiteiligen Presbyterium eine Beeinflussung durch die oben genannten Tempel nicht aus, glaube aber, daß vor allem das Bestreben, die kubische Geschlossenheit der antiken Bauten beizubehalten, zu dieser Form geführt hat, bei der sich ganz von selbst die Nebenräume zu seiten der Apsis ergaben. In gleicher Weise lehne ich auch bei der Zweiturmfassade eine gewisse Einwirkung der hettitischen Hilani nicht ab, möchte aber doch mit Weigand annehmen, daß auch hier der Antike entstammende Bauformen, wie das Propylon des christlichen Atriums, die antike Torfassade, die Portikusfassade des römischen Villenbaus ebenfalls ihren Einfluß ausgeübt haben.

ST. ELISABETH MIT DREI KRONEN UND GELD SPENDEND
Koloriertes Pergamentspitzenbild mit bespicktem Blumenrande. Um 1750
Augsburg, Maximiliansmuseum. Aus der Sammlung Phil. von Kremer

Zweifellos richtig ist Beyers Annahme, daß mitunter selbst die Pastophorien turmartig gebildet waren; dies zeigen uns gerade einige der von Syrien abhängigen mesopotamischen Denkmäler (Sergiosbasilika und Basilika B von Rusâfa).

Nach kurzen Exkursen über die ädikulaartigen Vordächer der Außentüren, dem aus dem Hausbau stammenden seitlichen Säulenportikus und einer zusammenfassenden Darstellung der Entwicklungsgeschichte der Pfeilerbasilika kommt der Verfasser in einem längeren Kapitel noch auf die Kapitälformen zu sprechen. Hierzu nur wenige Bemerkungen: Bezüglich des windbewegten Kapitäls glaube ich, daß es sich um eine nicht nur auf Ḳal'at Sim'ân, sondern noch auf die Antike zurückgehende Form handelt; an der Säulenstraße von Pompejopolis ist noch heute ein solches Kapitäl zu sehen. — Was die Umbildung des

DIE HL. ELISABETH IM SPITAL
Handzeichnung von Fr. Overbeck. Basel, Kunstsammlung



LANDGRAF LUDWIG
FINDET IN SEINEM BETTE CHRISTUS AN STELLE DES IHM VERRATENEN PESTKRANKEN
Handzeichnung von Peter v. Cornelius, früher in der Sammlung der Fürstin Caroline v. Sayn-Wittgenstein

DIE HL. ELISABETH
(MIT DEN ROSEN) U. DER BLINDE
Gemälde von J. E. Steinle

DIE HL. ELISABETH
MIT BROT UND ROSEN
Ölgemälde von Otto Graßl (1930)

Kapitäls im Flächenstil anbetrifft, so ist es richtig, daß sich eine solche, wohl sicher vom westlichen Kleinasien ausgehende Entwicklung sporadisch auch in Syrien konstatieren läßt; die späteren mesopotamischen Kapitäle beweisen uns aber, daß später vielfach eine Rückbildung im klassizistischen Sinne stattfindet (Kapitäle der Moscheeruine von Harran!). — Betreff des »uncut acanthus« Butlers muß ich Weigand recht geben, wenn er im Gegensatz zu Beyer diese Form für eine Rohform des korinthischen Akanthuskapitäls hält; auch mir sind genügend Beispiele halbfertiger Akanthuskapitäle bekannt, die uns zeigen, daß hier tatsächlich ein »uncut acanthus« vorliegt.

Nach einigen Bemerkungen über »die übrige Ornamentik« wird mit vollem Recht die Bedeutung von Antiocheia für die Entstehung und Blüte der syrischen Kirchenbaukunst betont; denn in dieser Metropole des Ostens haben wir das Ausstrahlungszentrum fast aller vorderasiatischer Kunstkreise der frühchristlichen Zeit zu sehen.

Zum Schluß kommt Beyer noch auf die Bedeutung des syrischen Kirchenbaus für andere Länder und Gegenden zu sprechen. Sehr richtig wird hier die Eigenart der syrischen Kunst charakterisiert: sie hat erstmals einen kirchlichen Innenraum mit rein architektonischen Mitteln gestaltet. Wir haben hier also eine rein tektonische Kunst vor uns, die außen und innen fest umgrenzte, durch antikisierende Profilierungen gegliederte Räume umschließt. Diese Eigenart tritt besonders deutlich bei dem von Beyer ebenfalls sehr richtig erfaßten Verhältnis zwischen Syrien und Byzanz hervor; denn hier haben wir zwei gänzlich verschiedene Welten von denkbar größter Gegensätzlichkeit vor uns: neben der tektonischen Kunst Syriens die auf malerische Durchblicke, auf das Flimmern und Leuchten der Mosaiken und Marmorvertäfelungen ausgehende byzantinische Kunst. Wenn daher die Beyersche Bemerkung, daß das Äußere des Mausoleums der Galla Placidia in Ravenna im Gegensatz zu gewissen syrischen Bauten roh aussehe, bereits getadelt wurde, so kann ich nicht umhin zu bemerken, daß meine eigene Ansicht derjenigen Beyers sehr nahesteht. Der Ausdruck »roh« mag ja vielleicht etwas übertrieben scheinen; aber sicher ist es, daß wir bei diesem Grabmal nichts von der klaren Tektonik der syrischen Kirchen sehen: nicht nur das dürftige Äußere, das völlige Fehlen von Kapitälen und die Verkümmerung der antiken Gebälke zeigen uns dies; auch anderes, wie z. B. die geradezu barbarische Ausführung des Übergangs von den Eckpfeilern der Vierung zur Kuppel beweist uns, daß das Gefühl für die Klarheit der fest umgrenzten architektonischen Struktur der Antike durch andere Anschauungen völlig verdrängt worden war. Wenn wir nun mit dieser Vernachlässigung des spezifisch Architektonischen die unerhörte Pracht der Mosaiken des Inneren zusammenhalten, so muß uns klar werden, daß uns hier ein gänzlich anders geartetes Kunstwollen entgegentritt, das, wenn es auch wie die nordsyrische Kunst der Antike entsprossen ist, doch gänzlich anders geartete Ziele verfolgt.

Zuletzt geht Beyer auch noch den Einflüssen der nordsyrischen Kunst auf das Abendland nach. Manche interessante Einzelheit wird da aufgeführt, die weiter zu verfolgen die Mühe lohnen

sollte. Ich frage mich aber, ob neben all diesen Einzelheiten nicht auch ganz allgemein die tektonische Gesamtauffassung der nordsyrischen Bauten als solche auf das Abendland eingewirkt haben könnte? So skeptisch ich sonst solchen Ansichten gegenüber bin, so bringt mich doch der Dom von Pisa immer wieder auf solche Gedanken: nicht nur der Grundriß läßt immer wieder an Ḳal'at Sim'ân denken; vor allem die Umkleidung von Dom, Turm und Baptisterium mit einem ganzen System aufeinander gestellter Säulen und Gebälke — eine Dekorationsweise, die hier ganz plötzlich und unvermutet auftritt — erinnert auffallend an die ebenfalls mit Säulen und Gebälken reich gegliederten Apsiden und Fassaden Syriens und Mesopotamiens (Ḳalb Lauzah, Ḳal'at Sim'ân, Nordtor von Rusâfa, Prachtfassade von Diyârbekr) und läßt an die Möglichkeit denken, daß die Pisaner, die doch die Vermittler des Pilgerverkehrs nach dem Morgenlande waren, dort solche Anregungen erhalten haben könnten.

Wenn ich eine Kleinigkeit am Beyerschen Buche tadeln soll, so ist es höchstens das Fehlen von Hinweisen auf die unmittelbare Fortsetzung der antiochenisch-syrischen Kunst in Nordmesopotamien und in der Kunst des Islam. Denn durch den Hinweis auf die nach der monumentalklassizistischen Seite hin weitergebildeten Säulenfassaden Mesopotamiens (Nordtor von Rusâfa, Prachtfassade von Diyârbekr), sowie auf gewisse ummayadische Turmtypen (Minarett beim Abrahamsteich in Urfah und in Biza'ah) und Planformen der abbassidischen Kunst (kreuzförmig angelegte Basiliken im Kalifenpalast von Samarra) hätte sich eine ganze Reihe neuer Gesichtspunkte ergeben. In der Bibliographie vermißte ich Herzfelds Aufsatz »Mshattâ, Ḥira und Bâdiya« (im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1921, S. 104—146), in dem ja ebenfalls Charakter und historische Entwicklung der syrischen Kirchenbaukunst in ungleich zutreffenderer Weise als im Glückschen Buche behandelt wird; auch meine Veröffentlichung der alten Kathedrale von Beroea-Aleppo — einer Ḳal'at Sim'ân besonders nahestehenden Monumentalanlage — im Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale (Bd. XI, S. 217—231, »la Madrasa al-Ḥalâwiyya à Alep«) mag der Vollständigkeit halber hier hinzugefügt sein.

Wenn ich in diesen Zeilen da und dort abweichenden Meinungen Ausdruck gegeben habe, so soll damit der hohe Wert des Beyerschen Buches nicht herabgesetzt werden; denn dank seiner kühl und objektiv abwägenden, dabei aber doch von warmer Hingabe getragenen Darstellung ist es dem Verfasser gelungen, in den Hauptzügen ein völlig zutreffendes Bild vom Charakter der nordsyrischen Kirchenbaukunst zu geben. S. Guyer

Bücherschau

E. Zimmermann, Bayerische Kloster-heraldik. 1930. Selbstverlag (München, Agnesstraße 6). Preis in Lwd. geb. M. 18.—.

Eine langjährige, ungewöhnlich fleißige Arbeit hat damit einen Abschluß gefunden. Zimmermann veröffentlicht hier die Wappen der Äbte und Pröpste von allen 77 Herrenstiften in Ober- und Niederbayern, Oberpfalz und bayer. Schwaben. Nur die wirklich historischen Wappen, welche sich auf Siegeln, Grabsteinen, Votivbildern u. dgl. gefunden haben, sind wiedergegeben, das Phantastische der alten Wappentafeln, besonders des 18. Jahrhunderts, ist ausgeschaltet. Damit ist das Buch eine wertvolle Quelle, ja ein fast unentbehrliches Nachschlagewerk für die Kunsthistoriker geworden, welche damit viele, bisher unbestimmbare Werke werden lokalisieren und datieren können. Aber auch der Historiker und besonders der Genealoge müssen das Buch begrüßen, das 1755 Wappen, darunter 920 bürgerliche und 850 mit dem ausgesprochenen Charakter von Familienwappen aufweist. Selbst der Bibliophile kommt auf seine Rechnung, die Wappentafeln sind wirklich künstlerisch gezeichnet und in Strichätzung wiedergegeben. Sie muten wie alte Holzschnitte an. Das Buch füllt tatsächlich eine Lücke aus, welche besonders der kennt, welcher sich mit Kloster- und Kunstgeschichte beschäftigt. Es ist ein neuer Siebmacher, der auch allen Anforderungen der historischen Kritik standhält und vor allem nicht lückenhaft, nicht wahllos ist. Vielleicht gelingt es dem Verfasser, auch die noch ausstehenden Kreise des rechtsrheinischen Bayern in dieser vorbildlichen Art herauszubringen. M. Hartig

Schätze unterm Schutt. Mesopotamien, Ägypten, Griechenland, Rom. Von Prof. Dr. H. Lamer, Prof. Dr. E. Unger, Dr. Dr. G. Venzmer, H. Härlin und Prof. Dr. Walter Bombe. Mit 24 Kunstdrucktafeln. 3. Auflage (10.—12. Tausend). Franckhsche Verlagshandlung, Stuttgart. Preis kart. RM. 5.20, in Ganzleinen geb. RM. 6.50.

Die Wiedergewinnung der untergegangenen Denkmäler alter Kulturen wird in diesem Buche geschildert. Es gibt wohl kaum eine zweite Wissenschaft, die in verhältnismäßig kurzer Zeit ihren Gesichtskreis so gewaltig erweitert hat, wie die Wissenschaft des Spatens. Aber nicht jedem wird es möglich sein, sich die Einzelliteratur über die wichtigsten Grabungsergebnisse zu beschaffen. Diesem Mangel sucht das vorliegende Buch abzuhelfen, indem es das Wichtigste in anschaulichen und leicht verständlichen Darstellungen zusammenfaßt.

Deutschland hat das unbestrittene Verdienst, auf diesem Gebiete bahnbrechend gewirkt und in der Ausgrabung der Altis von Olympia das Musterbeispiel planmäßiger Ausgrabungen gegeben zu haben. Durch den Krieg und seine Folgen entstand die Gefahr, daß Deutschland seine führende Stellung verlieren und an andere Staaten seinen Vorrang abtreten müßte. Das verarmte Deutschland ist freilich nicht mehr in der Lage, so großzügig wie in der Vorkriegszeit sich an diesem Wettbewerb der Völker zu beteiligen, aber durch eindringende Forschung und durch vorbildliche Organisation der wenigen Ausgrabungen, die ohne die Unterstützungen der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft nicht möglich gewesen wären, hat sich Deutschland noch immer eine gewisse Führerstellung erhalten; vor allem verdanken wir es Wilhelm Dörpfelds genialer Grabungsmethode des schichtenweisen Abbaues, daß wenigstens im östlichen Mittelmeergebiet fast keine Grabung ohne die Beteiligung oder den Rat dieses Königs unter den Ausgräbern unternommen wird.

Was die Wissenschaft des Spatens in den Kulturstätten Mesopotamiens, in Ur in Chaldäa, in Assur, Ninive, Babylon, im alten Ägypten, in Griechenland, in Pompeji und in Rom an künstlerisch und kulturgeschichtlich Wesentlichem geleistet hat, das wird in diesem Buche von anerkannten Fachleuten geschildert und durch schöne Kunstdrucktafeln erläutert. B. W.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NO, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.

CLEMENS HOLZMEISTER: KATHOLISCHE KIRCHE IN BLANKENESE-HAMBURG. ÄUSSERES

Phot. Gebr. Dransfeld, Hamburg

CLEMENS HOLZMEISTER: MARIA-GRÜN IN BLANKENESE (HAMBURG). SCHAUBILD VON AUSSEN

NEUE KIRCHENBAUTEN VON CLEMENS HOLZMEISTER

Von AUGUST HOFF

Heute werden schon fast alle neuen Kirchenbauten mit den Mitteln und Formen unserer Zeit erstellt; gute sind darunter, aber noch selten. Der neue Musterbogen genügt nicht. Das Abstreifen erborgter Andachts- und Ausdrucksformen gibt noch keine religiöse Formkraft. Wenige Berufene heben sich unter den Baumeistern von heute für diese wichtigste Aufgabe der Zeit heraus. Die beiden von Clemens Holzmeister soeben vollendeten Kirchen gehören in die Reihe der wesentlichsten Leistungen.

Grundverschieden sind die Aufgaben, die hier dem Künstler gestellt waren. In Merchingen im Saargebiet war die Kirche in die dörfliche Umgebung einzugliedern; in Hamburg-Blankenese war die Anlage der herrlichsten und vornehmsten Wohngegend einer so bedeutenden Stadt einzufügen. Es bindet den Baumeister dabei nicht nur der Charakter der Landschaft, der nächsten Umgebung des Bauplatzes, der verschiedene Arbeitsvorgang, die wirtschaftlichen Voraussetzungen, sondern vor allem die gänzlich verschiedenartige Struktur der Gemeinde.

In Blankenese erfolgte die Auftragerteilung auf Grund eines engeren Wettbewerbs an den Träger des ersten Preises. Die Aufgabe erfordert eine kleine Diasporakirche innerhalb eines schön gewachsenen Parkes oberhalb der Elbe. Eine intime Anlage konnte hier entstehen, denn sie sollte mit Empore nur etwa vierhundert Personen fassen. »Maria Grün« ist der glückliche Name dieser feinsinnig dem alten Baumbestand eingefügten Kirche. Aus dem Bauplatz heraus entwickelte der Baumeister den Gedanken einer Rundkirche mit vorgebautem stumpfem Turm. Zum runden Chorteil ist auch bei diesem Zentralbau eine betonte Richtung. Der Kapellenkranz sorgt weiter für eine klare und

Phot. Gebr. Dransfeld, Hamburg

CLEMENS HOLZMEISTER: MARIA-GRÜN IN BLANKENESE (HAMBURG)
BLICK VON DER EMPORE ZUM HOCHALTAR

harmonische Gliederung des Äußeren. Bekrönt wird der zentrale Gemeinderaum mit einer kleinen Laterne (Abb. S. 225, 229 und Tafelbild).

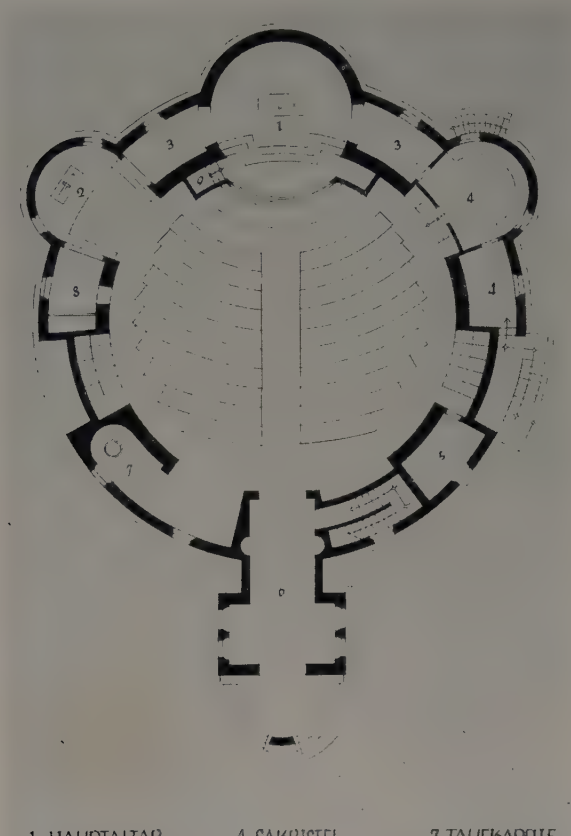
Den religiösen Reichtum offenbart der Grundriß (Abb. S. 228). Der notwendig exzentrisch gelegene Altar würde bei einer großen Zentralanlage schwer in seiner überragenden Bedeutung zu betonen sein; bei den kapellenähnlichen Ausmaßen der Kirche und der geschickten rhythmischen Raumbewegung auf den Altar zu kommt die Divergenz der räumlichen Spannungen, die auf den Mittelpunkt der Rundkirche weisen, und den geistigen Spannungen auf den Altar hin kaum zum Bewußtsein. An den klaren Meßopferraum sind eine Reihe von Devotionsnischen zur einzelpersönlichen Andacht angegliedert und auch im Äußeren treffen wir solche an. Dieser feingestaltete Reichtum religiöser Andachtsmöglichkeiten setzt sich noch in den Park fort und ist aus der Struktur der Gemeinde erschaut. In die zwischen den äußeren wie inneren Nischen entstehenden Räume hinein verlegte Holzmeister auf der einen Seite Paramentenraum und Sakristei, auf der anderen Tauf- und Beichtkapelle sowie den Nebenaltar. Rechts und links von der Apsis sind völlig verdeckt je ein Oratorium angeordnet. Im Turmvorbau ergibt sich unten eine geräumige Vorhalle und Betchor und Empore oben. Die Kanzel ist amboartig an die Kommunionbank angegliedert.

In der Ausstattung ist der schlichte Opferaltartisch aus Marmor bekrönt mit einem Tabernakel in einem gläsernen Schrein, der vom Konopeum umhüllt wird (Abb. S. 227). In den Fenstern von Prof. Heinrich Campendonk umstehen fünf Engel wie feierliche Wächter das Heiligtum des Altars. In klaren ruhigen Linien sind diese Fenster gezeichnet und von der diesem Maler eigentümlichen märchenhaften Farbigkeit. Die Ausführung besorgte Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff (Abb. S. 230).

Der Massenwirkung des Baues entspricht die Verwendung von kleinformatigem holländ-

Phot. Gebr. Dransfeld, Hamburg

CLEMENS HOLZMEISTER: MARIA-GRÜN IN BLANKENESE (HAMBURG)
INNENRAUM MIT BLICK ZUM HOCHALTAR



CLEMENS HOLZMEISTER: MARIA-GRÜN IN BLANKENESE. GRUNDRISS

dischem Klinkermauerwerk im Äußeren. Der Fußboden ist Mainsandstein. Die Kosten belaufen sich einschließlich Ausstattung auf etwa 140000 Mark.

Ungefähr 10000 Mark billiger ist die große dörfliche Kirchenanlage in Merchingen im Saargebiet, die ebenfalls meisterhaft in die Umgebung eingeformt erscheint, diesmal als Dominante des Ortes. Durch das Pfarrhaus ist die Kirche mit den Häusern der Straßenflucht in glücklichem Übergang verbunden (Abb. S. 231). Die ganze Kirche ist in Warmbetongußverfahren, System Buchholz durchgeführt. Dem Beton ist Hochofenschlacke in reichem Maße beigemengt, damit das Mauerwerk die notwendige Porösität erhält und sehr rasch trocknet. Außen bleiben die Mauern unverputzt; innen tragen sie einen schönen Rauhputz, weiß getüncht. Gemeinsam mit dem übrigen Mauerwerk werden sogar die Bildhauerarbeiten an der Hauptfront, eine Ölbergszene und eine Auferstehungsgruppe der Salzburger Bildhauer Jakob Adlhart und Bodingbauer, mitgegossen (Abb. S. 232). Diese Reliefs wurden nach rohen Schalungen in Holz und Blech gestampft und im Detail überarbeitet. Die Schalungsspuren geben den Wänden eine belebende Struktur. Die breit hingelagerte Anlage wird im Westen von dem niedrigen Glockenstuhl und im Osten von dem Sakramentsturm über dem Altar nur bescheiden überhöht. Die harmonische Massengliederung ist besonders im Blick von Südosten aus dem Pfarrgarten her in der Abbildung zu erfassen (Abb. S. 233).

Der Grundriß offenbart schon die klare liturgische Haltung der ganzen Anlage (Abb. S. 234). Der Altar ist weit vorgezogen und damit der Gemeinde nahe gebracht (Tafelbild). Die Anlage erweitert sich zum Altare hin bedeutend in einer Art Querschiff. In diesem breit gelagerten Gemeinderaum ist der heilige Bezirk durch das weitere Vorrücken der Kommunionbank tief hineingetrieben. Die Seitenschiffräume sind um zwei Stufen erhöht, so daß von allen Plätzen freier Blick auf die Seitenaltäre wie auf den Hochaltar gewährt ist. Durch das große Portal an der Rückwand gelangen die Sänger auf die Orgelempore, die um den Altarraum an der Rückwand angeordnet ist. So werden die Mithandelnden um den Altar vermehrt.

Der Fußboden ist mit schönen keramischen Platten aus dem nahen Merzig ausgelegt. Die Chorschranke sowie die amboartige Kanzel auf der Nordseite sind einfach mitaufgemauert. Das Holzwerk des breit die Kirche überspannenden Dachstuhles ist dunkelbraun gebeizt. Aus dem tragenden Gitterwerk sind die zwölf Apostel von Adlhart urwüchsig herausgehauen und leicht polychromiert (Abb. S. 235). Von demselben Künstler wurde auch die Pieta des nördlichen Seitenaltars in schlichter eindringlicher und volkstümlicher Form geschnitzt (vgl. Tafelbild). Der andere Altar soll von ihm mit einem guten Hirten geschmückt werden. Hinter dem Hochaltar, der ein schlichtes Tabernakel mit Konopeum erhalten soll, wird in der Nische an Ketten ein Reliquienschrein aufgehängt werden, eine Arbeit von Hagenau, Zach und Bodingbauer aus Metall getrieben und mit Email und Elfenbeinschnitzereien geziert. Am Chorgitter über dem Altare wird ein Kruzifix mit Engeln angebracht, während die hellbeleuchtete Rückwand in diesem Sommer ein großes Fresko von Peter Hecker, das Jüngste Gericht darstellend, erhalten soll.

Phot. Gebr. Dransfeld, Hamburg

CLEMENS HOLZMEISTER: MARIA-GRÜN IN BLANKENESE (HAMBURG)

TURM MIT HAUPTEINGANG

SÄNGEREMPORE

Die Fenster von Prof. Anton Wendling sind ein besonderer Schmuck dieser Kirche (Abb. S. 235). In den großen Radfenstern hat der Künstler einfache und eindringliche Kreuzsymbole auf grauem Grund in starken Farben gestaltet. Große Standfiguren aus stark farbigen Gläsern erheben sich in den Seitenschiffenstern aus einfach aufgeteilten grisailleartigen Untergründen. Auch hier ist notwendig auf die glänzende Durchführung durch die Werkstätten von Puhl & Wagner, Heinersdorff zu verweisen.

Zur Taufkapelle steigt man einige Stufen herab wie zu dem altchristlichen Taufbrunnen. Schön geschmiedete Gitter, Kerzenträger und handwerklich liebevoll durchgeführte Details fallen hier wie allenthalben auf. Noch fehlt auf dem Kreuzbalken über dem Portal der in Kupfer getriebene Kruzifixus, während über dem Portal die Symbole der vier Evangelisten schon im Beton mit ausgeführt schweben.

Wieder ist abseits von den großen Städten ein weithin vorbildliches Gotteshaus entstanden. Seltsam, wie viel fruchtbarer die kleinen Orte dafür sind. Holzmeisters, des Tirolers, Art erscheint für solche ländlichen Aufgaben ganz besonders geeignet zu sein.

In Hermeskeil in der Eifel entsteht gerade ein schlichtes Franziskanerkloster, das in der Selbstverständlichkeit seiner Schmucklosigkeit und seiner heiteren Armut rechten franziskanischen Geist atmet (Abb. S. 238 u. 239). Für denselben Orden entwarf der Baumeister ein Pilgerheim und eine neue Wallfahrtskirche für Neviges. Vor der alten Anlage aus dem Ende des 17. Jahrhunderts entwickelt sich eine reizvolle lebendige Platzgruppierung. In dem ansteigenden Gelände staffelt sich die Gebäudemasse empor bis zum Sakramentsturm der neuen Kirche. Zwischen den Pilgerhallen führt der Weg zur Kirche wie eine Schlucht hinauf. Vorzüglich ist die Angliederung an die alte Anlage. Die Patres gelangen gedeckt und verdeckt zu den Unterkunftsräumen und zur Kirche. Geschickt sind die für den Wallfahrtsort erwünschten Nebengebäude an die Anlage angegliedert.

Die für Oberkassel-Heerdt bei Düsseldorf geplante Kirche soll an einer Kreuzung zweier großer Straßen auf spitzwinklig zugeschnittenem Gelände erbaut werden (Abb. S. 237, 238). Hier ist ein Vorhof, der sich kreisförmig der Kirche vorlagert, zur räumlichen und geistigen Sammlung der Gläubigen geplant. Innen ist ein Arkadengang vorgesehen, von dem man jederseits in die Kirche hineingelangt. Die Taufkapelle ist hier in den halbkreisförmigen Bezirk vorgebaut und trägt außen einen Brunnen als Symbol. Die Gebäudemasse staffelt sich wieder bis zur Bekrönung im Sakramentsturm. Der Altar ist an eine rückwärtige Säule gestellt, die wie eine Retabel plastischen Schmuck trägt. Zwei hohe Säulen flankieren feierlich den Chorraum.

Ähnlich wie hier ist bei dem Entwurf für München-Gladbach-Rheydt, Bezirk Waldhausen, die Taufkapelle der Westseite halbkreisförmig vorgebaut (Abb. S. 236). Darüber sind große plastische Gruppen zur Konzentrierung auf den Eingang der Kirche vorgesehen. Der Vorraum der Kirche ist als Gedächtniskapelle mit Pieta-Gruppe ausersehen. Die seitlich davon angelegten Kapellen nehmen Beichtstühle auf. Auch neben der weit vorgetragenen Choranlage sind Beichträume geplant. Die Seitenaltäre sind vor die Chorschranke dieses weit in den Gemeinderaum vorspringenden heiligen Bezirks gesetzt. Wie bei

GLASGEMÄLDE IN BLANKENESE. ENTWURF: CAMPENDONK. AUSFÜHR.: PUHL, WAGNER, HEINERSDORFF, BERLIN-TREPTOW

Phot. H. Schmölz, Köln

CLEMENS HOLZMEISTER: PFARRKIRCHE IN MERCHINGEN (SAAR). LAGE IM DORFBILD

all diesen Planungen Holzmeisters ist das aus dem Sakramentsturm auf den Altarraum herabfallende indirekte Licht eine machtvolle Steigerung aus dem diffus beleuchteten Gemeinderaum zum Allerheiligsten.

Holzmeisters reichere Formgebung bringt den Bestrebungen unserer übrigen Kirchenplanungen im Rheinland eine starke Belebung und wohltuende Ergänzung.

ZUR WIEDERHERSTELLUNG UND NEUEN INNENAUSSTATTUNG VON ST. GEORG IN KÖLN VON CLEMENS HOLZMEISTER

Von JOSEF BUSLEY

Wenn wir den erbitterten Kampf betrachten, den große Teile unserer Künstlerschaft, namentlich Architektenkreise, gegen die amtliche Denkmalpflege entfacht und aufgenommen haben, so müssen wir ihnen zweierlei zugute halten: einmal ihre durchaus berechtigte Überzeugung, daß bei manchen früheren denkmalpflegerischen Arbeiten und Vorgängen vieles nicht richtig behandelt wurde, — zweitens, daß die Denkmalpflege und ihr Aufgabengebiet nicht Monopolangelegenheit der amtlichen Behörden sein können.

Es würde die erregte Stimmung wesentlich beruhigen, wenn man unsere Künstlerschaft für die Einsicht gewinnen könnte, daß gerade unsere verantwortungsvollen Denkmalpfleger die Ersten sind, die ihr in diesen beiden Punkten entgegenkommen und durchaus Recht geben. Gerade die führenden Köpfe unserer heutigen Denkmalpflege wissen viel zu gut, daß tatsächlich bei früheren Restaurationsunternehmungen Fehler vorgekommen sind, die zum Teil in das Gebiet einer falschen Romantik gehören oder aber von einer gar zu einseitig historisierenden Einstellung ausgingen, wobei zwar dem äußeren Baukörper und seiner Substanz weitgehendst Rechnung getragen wurde, wobei aber das allerwichtigste, die künstlerische Seele, vernachlässigt wurde und sehr zu Schaden

Phot. H. Schmölz, Köln

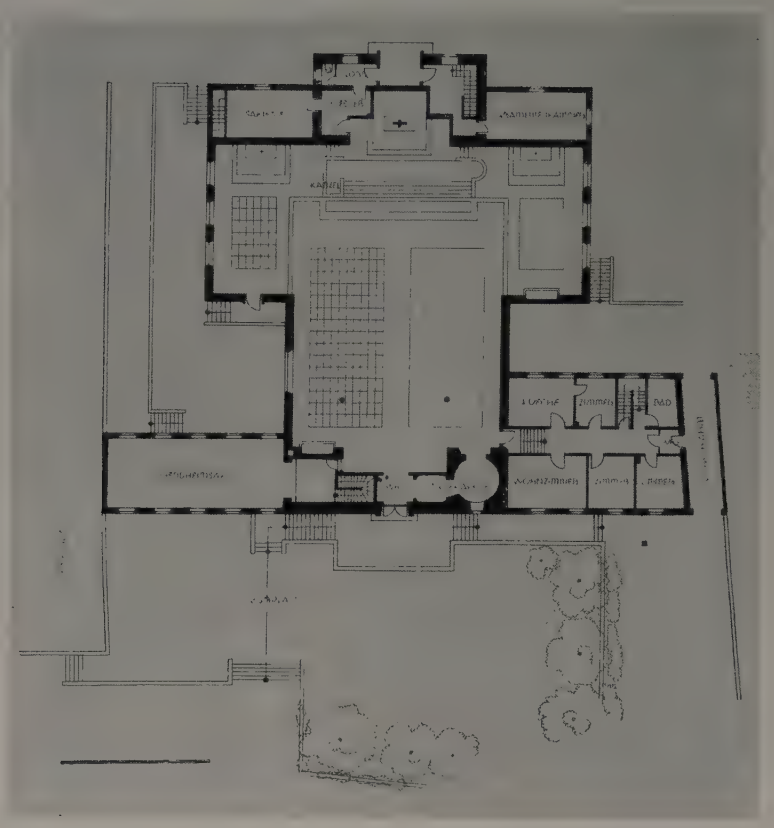
CLEMENS HOLZMEISTER: PFARRKIRCHE IN MERCHINGEN (SAAR)
HAUPTFRONT
PLASTIKEN VON JAKOB ADLHART UND BODINGBAUER IN SALZBURG

CLEMENS HOLZMEISTER: INNERES DER KIRCHE IN MERCHINGEN-SAAR

Phot. H. Schmölz, Köln

CLEMENS HOLZMEISTER: PFARRKIRCHE IN MERCHINGEN (SAAR). RÜCKFRONT VOM GARTEN

CLEMENS HOLZMEISTER: PFARRKIRCHE IN MERCHINGEN (SAAR)
BLICK VOM HOCHALTAR ZUM HAUPTEINGANG UND BETCHOR



CLEMENS HOLZMEISTER: PFARRKIRCHE IN MERCHINGEN (SAAR)
GRUNDRISS

kam. Und gerade von dieser Erkenntnis aus und getragen von dem tiefen Verantwortungsbewußtsein, auch dem künstlerischen Geist des Bauwerkes gerecht zu werden, ist die Denkmalpflege mehr und mehr dazu übergegangen, die schaffende Künstlerschaft mitheranzuziehen und von Fall zu Fall die Leitung ganz besonderer Aufgaben zu übertragen.

Es ist selbstverständlich, daß für diese Zusammenarbeit zwischen amtlichem Denkmalpfleger und schaffendem Künstler nur solche schöpferische Kräfte herangezogen werden können, die hierfür geeignet sind und von vornherein durch ihre Persönlichkeit, durch das Maß ihrer Erfahrung und durch ihre eigenste künstlerische Einstellung die Gewähr dafür bieten, daß sie allen Anforderungen genügen: Selbstsicherheit als schöpferischer Mensch, Einfühlungsvermögen in das gegebene Bauwerk und Anpassung an dasselbe, — und vor allem das nötige Maß von Takt und Zurückhaltung gegenüber dem Vorhandenen!

Geradezu paradigmatisch kann in dieser Richtung das vor Jahresfrist abgeschlossene Werk der Restauration an St. Georg in Köln angeführt werden. Es liegt daher sehr nahe, gerade im Rahmen dieser Zeitschrift über die Vorgänge dieser großen denkmalpflegerischen Unternehmung, vor allem aber auch über die hierbei außerordentlich glücklich bewährte Zusammenarbeit zwischen amtlicher Denkmalpflege und dem mit der Leitung beauftragten Architekt — in der Person von Clemens Holzmeister — zu berichten.

An der Spitze der Restauration von St. Georg stand das Bewußtsein, daß es sich hier um einen Bau handele, der in die erste Reihe der bedeutsamsten Baudenkmäler der Stadt Köln und der ganzen Rheinprovinz gehört. Die Entstehung von St. Georg in seiner heutigen Form reicht zurück in das frühe Mittelalter: Erzbischof Anno ließ im 10. Jahrhundert den Bau neu errichten. Aber über diese uns gesicherte Baugeschichte hinaus reicht diese Kirche noch weiter zurück; wir haben mit Sicherheit anzunehmen, daß es sich hier um eine bedeutende frühchristliche Weihe- und Opferstätte handelt, die in engstem Zusammenhang mit dem hl. Cäsarius steht; also ganz heiliger Boden, auf dem St. Georg errichtet ist! Mit um so größerer Ehrfurcht mußte daher das Werk der Restauration vom ersten Anbeginn an ins Auge gefaßt werden.

Der bauliche Zustand von St. Georg hatte schon lange vor der Inangriffnahme der Restauration Anlaß zu Sorgen um seine Erhaltung gegeben: die im 12. Jahrhundert der frühromanischen Säulenbasilika nachträglich eingefügten, ungewöhnlich schweren Gewölbe hatten die statische Sicherheit des Baues beeinträchtigt. Die Untersuchung hatte gezeigt, daß man in früheren Jahrhunderten wiederholt um die Sicherung des Baues bemüht gewesen ist; vor allem hatte man, um ein weiteres Ausweichen der Hochmauern aufzuhalten, eiserne Verankerungen eingezogen. Aber diese Sicherungsmaßnahmen konnten

Phot. H. Schmölz, Köln

CL. HOLZMEISTER: PFARRKIRCHE IN MERCHINGEN (SAAR)
BLICK VOM HOCHALTAR INS QUERSCHIFF UND LANGHAUS
FIGUREN VON JAKOB ADLHART

GLASFENSTER IN MERCHINGEN
ENTWURF: ANTON WENDLING. AUSFÜHRUNG: PUHL-WAGNER-HEINERSDORFF, BERLIN-TREPTOW

Phot. J. Scherb, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: KIRCHENWETTBEWERB GLADBACH-RHEYDT, II. PREIS
SCHAUBILD: HAUPTANSICHT UND RÜCKANSICHT, ENTWURF

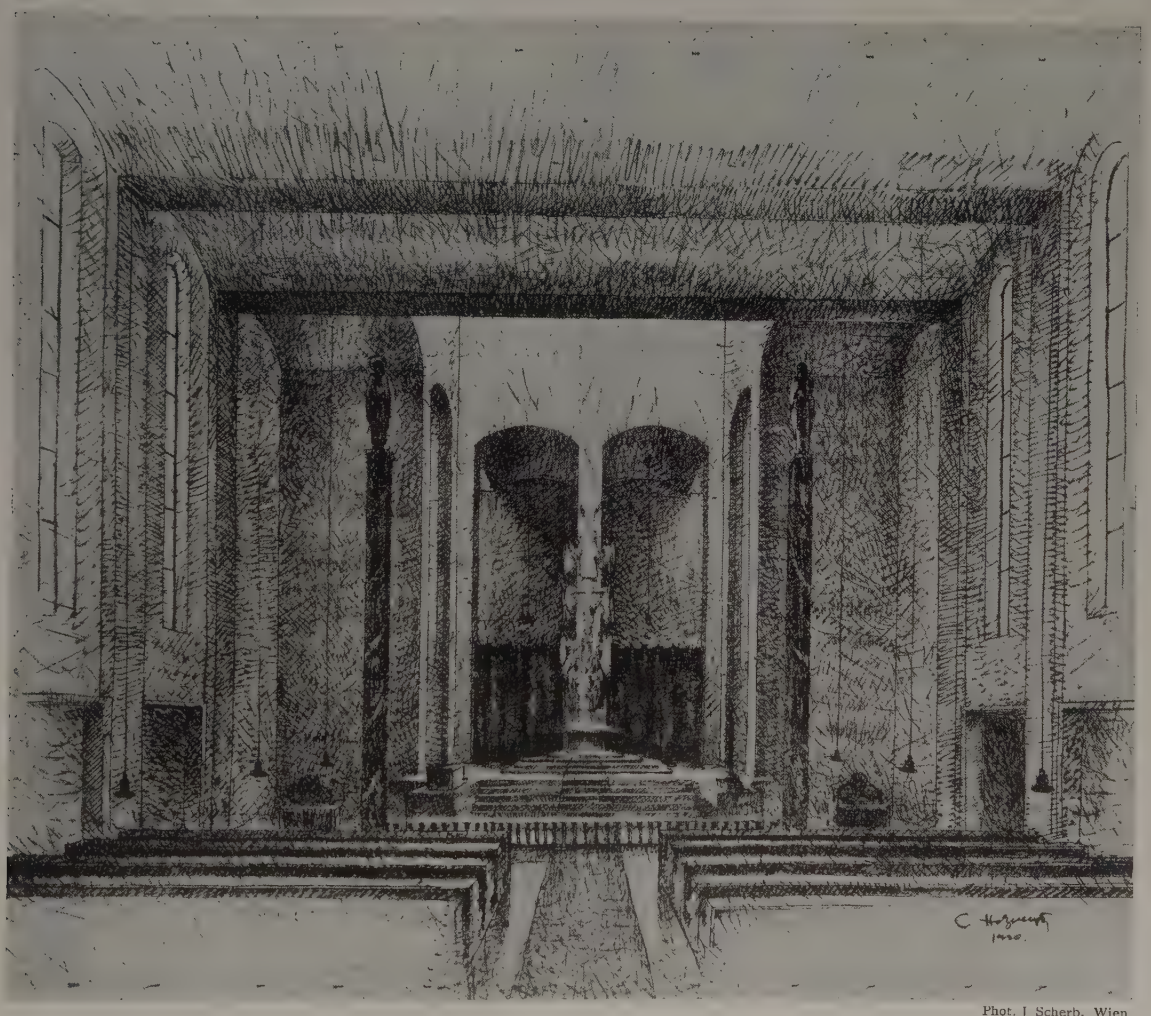
nicht ausreichen, um die zunehmende Senkung der schweren Gewölbe, die Verdrückung der Gewölbebogen und das weitere Ausweichen der Obergadenmauern zu verhindern.

In den Nachkriegsjahren zeigten sich plötzlich solch beängstigende Zerfallserscheinungen, daß die Denkmalpflege ernstlich um die Erhaltungsmöglichkeit der Anlage besorgt war; man stand vor der polizeilichen Schließung der Kirche, weil man jederzeit mit der Gefahr des Einsturzes und Zusammenbruchs zu rechnen hatte.

Eine zunächst angesetzte sorgfältige bauliche und statische Untersuchung ließ erkennen, daß der Schaden größer und besorgniserregender war, als man zunächst vermutet hatte. Nicht nur waren die Gewölbemauern voller Risse; es zeigte sich vor allem auch, daß das Mauerwerk im Obergaden infolge der Ausweichungstendenz und der allzu großen Belastung erheblich zermürbt war. Erfreulicherweise ergab diese Untersuchung aber auch, daß auf Grund der heutigen statischen und mauertechnischen Erfahrungen die Erhaltung des Baues doch im Bereich des Möglichen lag; man hatte vorher ernsthaft den Gedanken erwogen, die Kirche wegen ihrer Einsturzgefahr abzubrechen.

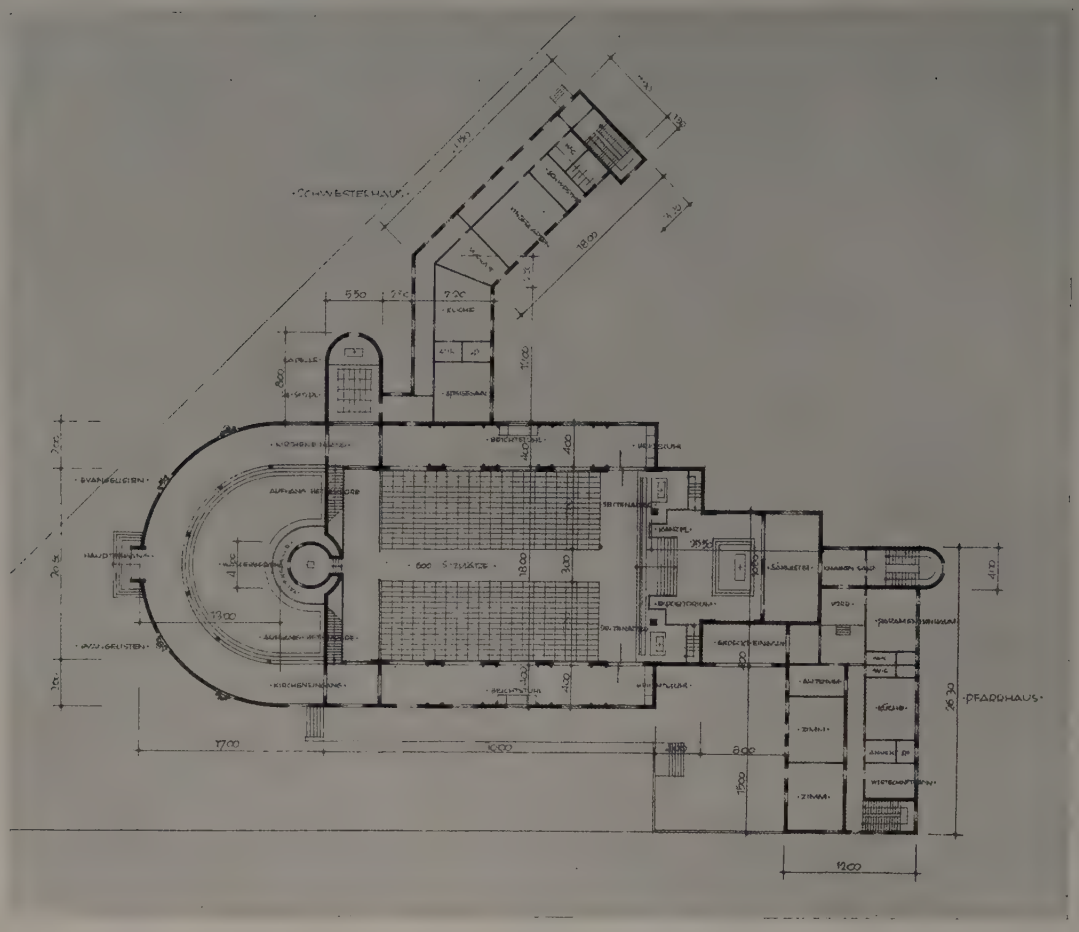
Für die Inangriffnahme der Restauration war es zunächst von besonderer Bedeutung, sich dafür zu entscheiden, ob man die Gewölbe entfernen und zur ursprünglichen Flachdecke zurückkehren oder aber die Gewölbe doch beibehalten solle. Mit Rücksicht aber auf das kunstgeschichtlich für Köln und die ganze Rheinprovinz besonders frühe Vorkommen der Einwölbung von St. Georg beschloß man die Weiterhaltung der Gewölbe, zumal der statische Untersuchungsbericht sich auch hierfür ausgesprochen hatte.

Die gesamte künstlerische Leitung der Restaurationsarbeiten lag zunächst in den Händen des Erzdiözesanbaurats Heinrich Renard; die technische Arbeitsausführung,



Phot. J Scherb, Wien

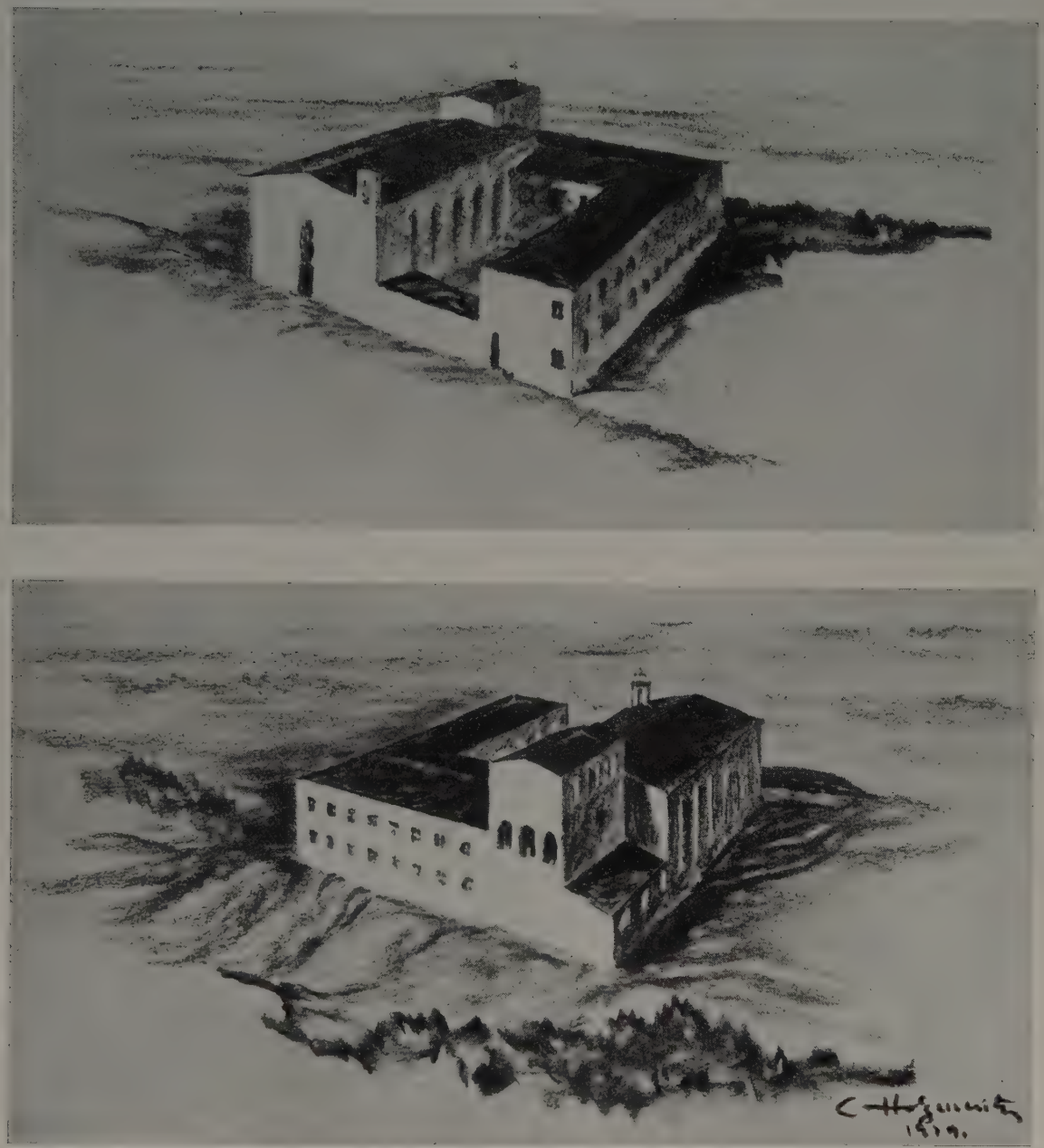
CLEMENS HOLZMEISTER: PFARRKIRCHE DÜSSELDORF-HEERDT
SCHAUBILD VON AUSSEN UND INNEN, ENTWURF



CLEMENS HOLZMEISTER: PFARRKIRCHE IN DÜSSELDORF-HEERDT. GRUNDRISS, ENTWURF

Phot. J. Scherb, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: FRANZISKANERKLOSTER IN HERMESKEIL B. TRIER
GRUNDRISSE VON ERDGESCHOSS UND ERSTEM STOCK



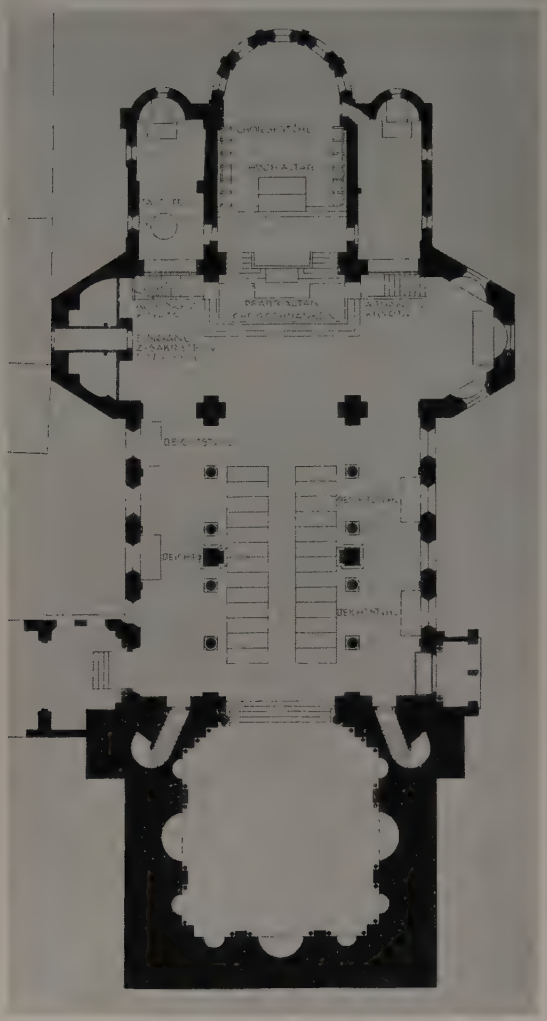
Phot. J. Scherb, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: FRANZISKANERKLOSTER IN HERMESKEIL BEI TRIER
SCHAUBILD DES ÄUSSEREN

namentlich die statische Sicherung wurde der Firma W. Schorn in Köln übertragen, die wiederholt sehr schwierige Aufgaben ähnlicher Art zur Zufriedenheit der Denkmalpflege ausgeführt hat.

Dieser erste Bauabschnitt der statischen Sicherung war zu Anfang 1929 vollendet; er umfaßte die Behandlung des aufgehenden Mauerwerks, der Fundamente, der Langhaus-, Chor- und Querhausgewölbe, ferner die Sicherung der Krypta und ihrer Gewölbe; außerdem mußten die Dächer weitgehend neu gelegt werden u. a. m.

Gleichzeitig mit diesen Sicherungsarbeiten war die Neugestaltung der Querhausarme und zwar im Sinne ihrer ursprünglichen Form mit polygonalen Abschlüssen in Angriff genommen worden.



KÖLN A. RH.: ST. GEORGS-KIRCHE. GRUNDRISS

Bereits bei dieser letzteren Bauvornahme handelte es sich um eine grundsätzliche Frage der Denkmalpflege, worüber der Provinzialkonservator in seinem amtlichen Baubericht folgendes ausführt: »Es fehlte nicht an Stimmen, die für eine neuzeitliche Lösung eintraten, und es ist zuzugeben, daß man sich in der äußeren Gestaltung hätte selbständig machen können, zumal nicht alle Einzelheiten einwandfrei nachweisbar waren. Die innere Raumausbildung dagegen ergab sich zwangsläufig aus den bestehenden Voraussetzungen und zwar so, daß man sich kaum eine andere Lösung im modernen Sinne denken kann.« (Vgl. Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege 1930.)

Jedenfalls entschied sich der Provinzialkonservator in Übereinstimmung mit dem Preußischen Staatskonservator für die Aufbaupläne, wie sie Baurat Renard vorlegte, und dementsprechend das Querhaus umgestaltet und mit polygonalen Apsiden versehen werden sollte!

Inzwischen war — noch vor dem Abschluß des Rohbaues — Baurat Renard gestorben; nach ihm übernahm dann bis zur Fertigstellung der Sicherungsarbeiten die Leitung sein Teilhaber Architekt I. van Geisten.

Nachdem der äußere Rohbau beendet und durchgeführt war, sollte ohne Unterbrechung sofort an die Innenausgestaltung herangegangen werden. Das Programm gestaltete sich sehr vielseitig und umfangreich: Erneuerung des gesamten Innenverputzes, Herstellung eines neuen Bodenbelags, neue Aufgänge zum Hochchor, in Verbindung damit Aufstellung neuer Altäre, Schaffung neuer Zugänge zur Krypta, neue Verglasung der Fenster, Schaffung einer neuen Lichtanlage, Wiedereinbeziehung des Westbaues und Befreiung von seinen Einbauten, Neubau von Orgel und Sängertribüne im Querhaus u. a. m.

Der Umfang dieser Arbeiten und vornehmlich die Erkenntnis, daß hier eine einheitliche und mit den verschiedensten Sonderaufgaben souverän vertraute Leitung angestrebt und als Voraussetzung für eine wirklich künstlerische Lösung gesichert werden müsse, veranlaßten die Beschlußfassung, in diesem Zeitpunkte die weitere künstlerische Leitung Clemens Holzmeister zu übertragen.

Für die örtliche Bauleitung standen die beiden Kölner Architekten Hartmann und Krüken zur Seite, während die technische Ausführung weiter bei der Firma W. Schorn verblieb.

Es kann schon an dieser Stelle vorausgeschickt und hervorgehoben werden, daß Holzmeisters Werk auf der ganzen Linie erkennen läßt, daß er von vornherein all die verschiedenen Aufgaben, die zu bewältigen waren, in eine einheitliche Idee gebracht hat: die möglichst reine und vollständige Wiedergewinnung des ursprünglichen Innenraumes von St. Georg und ihrer künstlerischen Seele!

Diesem Gesichtspunkte mußte sich entsprechend alles übrige ein- und unterordnen. Auch der neuzeitliche schöpferische Architekt muß Verständnis und Ehrfurcht für die Klarheit, die Größe, den Ernst und die unvergleichliche raumschöpferische Eindringlichkeit mittelalterlicher Kirchen haben, und je mehr er sich hierin einzuleben und einzufügen versteht, wird es ihm gelingen, auch seine künstlerische Sprache den

Phot. H. Schmölz, Köln

ST. GEORGS-KIRCHE IN KÖLN, NACH DER RESTAURATION
DURCH CLEMENS HOLZMEISTER: BLICK GEGEN DEN HOCHALTAR

gegebenen Voraussetzungen anzupassen und im Endergebnis harmonisch zusammenklingen zu lassen.

Bei der Untersuchung der Kryptagewölbe und im Zusammenhang damit bei der Entfernung der unschönen vormaligen Treppenanlage zum Hochchor war man auf den ursprünglichen Pfarraltar gestoßen, der im 19. Jahrhundert gelegentlich der Verlängerung des Chores in die Vierung hinein aufgegeben worden war. Dieser Fund war für die weiteren Entscheidungen von größter Wichtigkeit, da mit diesem Altar eine bis ins hohe Mittelalter zurückreichende Tradition verbunden war, wonach die Georgskirche auf eine frühchristliche Gründung zurückreiche, — auf die ursprüngliche berühmte Cäsariuskirche.

Ein Blick in den heutigen Innenraum des Westwerkes zeigt überzeugend, wie meisterhaft Holzmeister seine Aufgabe gelöst hat (Abb. S. 241). Wir fühlen deutlich, daß er mit einem feinen und taktvollen Verständnis für den mittelalterlichen Bau, aber auch für den damaligen schöpferischen Architekten und sein Wollen an die Arbeit herangetreten ist und sich in allen Entscheidungen ihm mit völligem Verzicht auf eigenes Zutun untergeordnet hat. Aber dadurch ist es auch Holzmeister gelungen, diesem Raum seine ihm ursprünglich zugedachte Seele wiederzugeben; es ist außerordentlich beglückend, das Auge durch den Raum wandern zu lassen und zu sehen, mit welchem Geschick das Ganze wieder in eine geschlossen malerische und zugleich monumentale Wirkung gebracht ist; besonders reizvoll ist es, zu beobachten, wie die struktiven Einzelheiten herausgeholt sind und in dem lebendigen Spiel mit Nischen und Säulenstellungen das Raumbild bereichern und so an den Geist der Entstehungszeit mit ihrer Vorliebe für malerischen Reichtum zurückbringen.

An dieser Stelle gebührt ein besonderes Wort der Anerkennung dem Bauherrn des ganzen Unternehmens, Herrn Pfarrer Fabry von St. Georg; sein ausgezeichnetes und prachtvolles Zusammengehen mit dem Architekten, sein persönlicher Einsatz für die Durchführung und Lösung des Bauprogramms, vor allem aber seine begeisterte Liebe und Verehrung für die ihm anvertraute Pfarrkirche, haben das Werk wesentlich gefördert und nicht zuletzt dem Architekten die Arbeit selbst zu einem freudigen Erlebnis gemacht.

Weit schwieriger als beim Westwerk gestaltete sich die Innenbehandlung der übrigen Kirche: Hier handelte es sich von vornherein um eine sehr beträchtliche Diskrepanz der ganzen Raumwirkung, die in der etwas gewaltsamen Zusammenfügung frühromanisch-primitiver Architekturformen mit der späteren Einwölbung gegeben ist; die leicht und lebendig wirkende Architektur im Unterbau mit den Säulenarkaden will nicht übereinklingen mit den schwerlastenden und massigen Gewölbejochen. Der Architekt mußte daher darauf achten, diese den Raumeindruck wesentlich beeinträchtigenden Unausgeglichenheiten durch Verputz und Flächenbehandlung weitgehendst zu überwinden.

Man kann sagen, daß dies Holzmeister in erfreulichem Maße gelungen ist. Allerdings kam ihm hierbei zugute, daß die ursprünglichen alten Fenster wieder freigelegt waren und so eine reichere Lichtzufuhr ermöglichten. Hinzu kam, daß durch die Freilegung des Westwerkes und die Steigerung dieses lichtreichen Abschlußraumes, ferner durch die glückliche Bereicherung der Ostgruppe mit den lichtfrohen Querschifflügeln das Langhaus aus seiner früheren kompakten und gedrückten Raumwirkung wie von selbst befreit war; heute will uns scheinen, daß die Mittelschiffjoche viel lebendiger mit den leichten und glücklichen Raumgruppen im Osten und Westen im Raumerlebnis mitschwingen.

Diese Raumwirkung wurde weiterhin erzielt durch die geschickte Oberflächenbehandlung der Wände und Gewölbe. Wie im Westwerk kam es auch hier dem Architekten darauf an, die konstruktiven Architekturglieder möglichst herauszuholen und hervorzuheben, — aber doch nur so weit, als es das Formale erlaubt. Hierdurch wurde in die Struktur des Aufbaues neues Leben gebracht; vor allem wurde die Dynamik der tektonischen Kräfte, die mit der Einwölbungsvornahme eingefügt war, verlebendigt. Daneben ist es außerordentlich reizvoll, wie die einzelnen Gesteinssorten vom hellen, zarten Gelb bis zum dunklen Rot in ein glücklich variierendes Spiel miteinander gebracht sind.

Sehr wesentlich war hierbei weiterhin die Behandlung des Putzes: Die vorangegangene Oberflächenbehandlung mit ihrem allzu sorgfältig nivellierenden Charakter bedeutete eine

Phot. H. Schmölz, Wien

ST. GEORGS-KIRCHE IN KÖLN
CLEMENS HOLZMEISTER: HOCHALTAR MIT VORLIEGENDEM PFARRALTAR

Unwahrheit; warum an einem solchen alten Bau gewisse Unregelmäßigkeiten und Ausweichungen an Gurten, Archivolten und Gewölben künstlich verbergen? Ganz bewußt und in Übereinstimmung mit der Denkmalpflege hat der Architekt jetzt die Wahrheit der Bauerscheinung darlegen wollen; darin liegt ja der Reiz ihrer ehrwürdigen Geschichte, und das wahrheitssuchende Auge will die Stellen sehen und erkennen, wo Frühromanisches und Spätromanisches gegen- und aneinander gesetzt sind.

Die hierbei zur Anwendung gebrachte, mit der Kelle einfach aufgetragene Verputzart paßt sich ausgezeichnet der Raumform mit ihren Besonderheiten an, und vor allem wirkt es sehr glücklich, daß durch den absichtlich leicht gehaltenen Verputzauftrag die Mauer in ihrer Substanz durchschimmert.

Auch die Behandlung des Fußbodenbelages mit den großen Muschelkalkplatten läßt deutlich erkennen, daß es dem Architekten darauf ankam, von jeder Einzelaufgabe her immer eine harmonische Gesamtabstimmung im Auge zu behalten. Diese zartgelb leuchtenden Platten bringen für das Raumerlebnis einen gewichtigen maßstäblichen Wert.

In Übereinstimmung mit dem Langhause sind auch (in der Krypta) die Wände, Gewölbe, tektonische Gliederung und Fußbodenbelag behandelt; auch dieser Raum ist durch die glückliche Überarbeitung zu neuem Leben erwacht, durchdrungen vom Geiste frühmittelalterlicher Raumgesinnung. Mit dieser Krypta ist für St. Georg und seine gottesdienstlichen Anforderungen ein unendlich andächtig-stimmender Raum wiedergewonnen (Abb. S. 247).

Es lag nahe, diese für St. Georg so wichtige Tradition wieder aufzugreifen und den ehemaligen Pfarr- bzw. Cäsariusaltar wieder zu Ehren zu bringen. Holzmeister ordnet ihn mit wenigen Stufen Erhöhung und mit einer steinernen Kommunionbank umgeben, schlicht und würdig wie einen altchristlichen Altartisch, im Vierungsraum ein (Abb. S. 243). Damit ist für das ganze Kircheninnere ein entscheidend neuer und zentraler Punkt gegeben.

Man empfindet deutlich, wie der Architekt von hier aus seine weiteren Anordnungen trifft: Wichtig ist zunächst, daß er sich mit dem Problem der zwei Altäre im Osten — ohne trennende Lettneranlage — zu befassen hat. Das Ergebnis ist die einfachste und überzeugendste Lösung: auf den Ende des vorigen Jahrhunderts errichteten, sehr reich ausgestatteten, aber zugleich für die Raumstimmung allzu aufdringlich wirkenden Hochaltar am Ende des Hauptchores wird verzichtet, und damit wird ein wichtiger Faktor für die Gefährdung eines ruhigen Raumerlebnisses beseitigt. Statt dessen wird ein einfach und feierlich ernst wirkender Altartisch aus edlem Stein ganz vorne zwischen den Aufgängen im Hochchor errichtet, der in seiner anspruchslosen und doch wieder eindringlichen Altartischwirkung sich besonders plastisch vor dem zurückweichenden Chorraum abhebt. So sind Hochchoraltar und der darunter liegende Pfarraltar in engste räumliche Beziehung gebracht mit dem Ergebnis der gegenseitigen plastischen und raumbelebenden Steigerung.

Sehr glücklich und räumlich eindrucksvoll ist außerdem die Art, wie der Gedanke und die Absicht, diese Altäre zum beherrschenden Zentrum der Kirche zu machen, weiterhin verlebendigt werden durch die einrahmende Wirkung der zu beiden Seiten des Pfarraltares zum Hochchor führenden Treppenanlagen. Es ist damit ein sehr stark wirkendes Raumbild gegeben, das seinen organischen Ausklang findet in dem sich über dem Ganzen abschließend erhebenden Triumphbogen. Der Raum des Hochchores selbst verliert sich dahinter in mystischem Halbdunkel bis zur Apsis, wodurch die plastische Betonung und Hervorhebung des Altares als liturgischer Weiheort noch stärker betont wird.

Sehr glücklich und für den Anblick des Ostbaues im Innern besonders wirkungsvoll ist dann ferner die Wiedereinbeziehung der beiden mittelalterlichen Seitenkapellen rechts und links vom Hauptchor, die früher geschlossen waren und als Sakristeiräume gedient hatten. Jetzt beleben diese beiderseitigen Kapellenräume mit ihren eindringlichen Bogenöffnungen zu den Querhausflügeln hin außerordentlich das architektonische Bild der Triumphbogenwand. (Die eine Kapelle dient als Taufkapelle, die andere als Traukapelle.)

Die Abgänge zur Krypta waren vordem durch den gotischen Lettner und andere Einbauten völlig unklar gemacht; es ergab sich hier als neue Aufgabe des Architekten, seelsorgerische Anforderungen und künstlerische Anordnungen zu verschmelzen. Vor allem mußte die Krypta organisch mit dem Kircheninnern in Verbindung gebracht werden, d. h. es mußte für Eingänge aus der Oberkirche in die Krypta gesorgt werden. Die

ST. GEORGS-KIRCHE IN KÖLN A. RH.: TABERNAKEL
ENTWURF PROF. POWOLNY-WIEN
AUSFÜHRUNG: ERZGIESSEREI AG.-WIEN

ST. GEORGS-KIRCHE IN KÖLN A. RH.
GITTER IN DEN CHORSCHRANKEN
ENTWURF: CLEMENS HOLZMEISTER

von Holzmeister getroffene Lösung darf als überaus glücklich angesprochen werden: in Verbindung mit der als Chorschranke wirkenden Kommunionbank vor dem Pfarraltar sind beiderseits unter den Treppenanlagen zum Hochchor hin die Eingänge zur Krypta eingebaut, breit und hoch genug, um für Prozessionen und liturgische Anforderungen zu genügen.

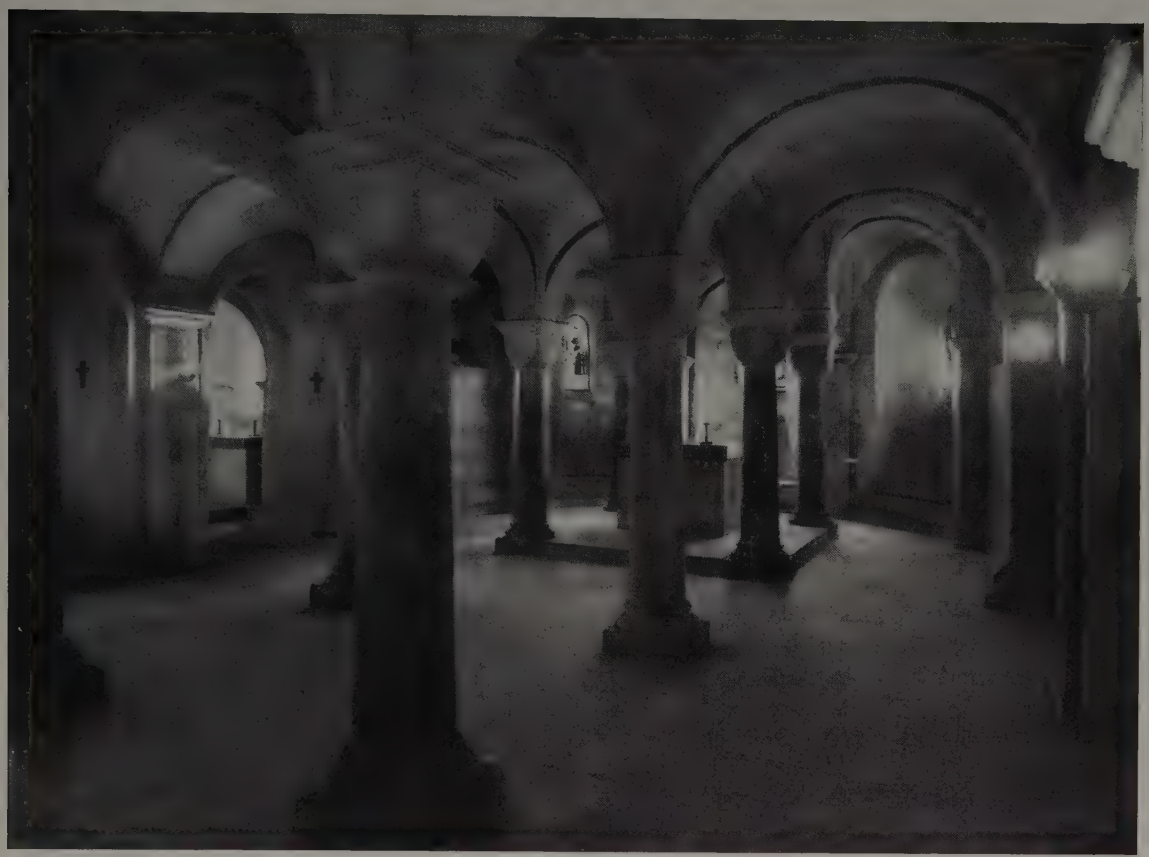
Für die Behandlung und Gestaltung des Langhausraumes war wesentlich und vorteilhaft, daß hier der ganze Fußboden um 50—60 cm tiefer gelegt wurde; hierdurch konnten einmal die Basen der Pfeiler und Säulen nach dem Mittelschiff wie nach den Abseiten zu frei gelegt und wieder für die Raumwirkung gewonnen werden; darüber hinaus aber bedeutete diese Tieferlegung des Langhausfußbodens — genau wie bei dem ähnlichen Bauvorgang am Mainzer Dom — eine ganz entscheidende Umgestaltung des Innenraumes und des Raumerlebnisses; vor allem betrifft dies die Wirkung der Arkadenbögen, die jetzt wieder die ursprünglich dynamische Ausdruckskraft erhalten.

Als einer der Hauptprogrammpunkte des ganzen Unternehmens war die raumkünstlerische Einbeziehung des Westwerkes zum Innern der Kirche ins Auge gefaßt worden. Wer die staufisch-hochromanische Architekturentwicklung im Kölner und niederrheinischen Bezirk kennt und übersieht, weiß, daß wir im Westwerk von St. Georg eine der allerbedeutendsten Raumschöpfungen dieser Epoche vor uns haben. Hier tritt uns ein überragendes bauschöpferisches Genie entgegen, dem es vergönnt war, noch einmal vor dem Eindringen der Gotik am Rhein und in Köln den ganzen Reichtum romanischer Raumfreude und architektonischer Gestaltung vorzuführen. Dieses Bauwerk will uns erscheinen als eine letzte Apotheose staufisch-romanischer raumschaffender Kunst, harmonisch durchgeführt, gesetzmäßig errechnet, ganz und gar ins Monumentale gesteigert!

Dieser Westbau war vormals in wenig erfreulicher Weise durch den Einbau einer allzu schwer wirkenden und die Musikalität des Raumes erstickenden Sängerempore und Orgel seiner bedeutenden Wirkung beraubt gewesen. Hier galt es also, einmal den Innenraum von allen störenden Dingen zu befreien und zu reinigen, des weiteren mußte darauf geachtet werden, daß auch die anderen störenden und beeinträchtigenden Faktoren, wie die ungenügende Lichtzufuhr, die unerfreuliche Glasmalerei und die peinlich wirkende schablonenhafte Ausmalung abgeändert wurden.

Über diese mit soviel künstlerischem Ernst und Taktgefühl ausgedachten und durchgeführten raumkünstlerischen Arbeiten hinaus verdienen auch Holzmeisters Ausstattungsarbeiten hervorgehoben zu werden: Altäre, Chorschranken, Bänke, Beleuchtungskörper u. a. m. (Abb. S. 245). Überall bewußte Zurückhaltung in Zeichnung, Formengebung, überall strenge Einfachheit! Nichts soll störend, eigenmächtig und auffällig wirken; ein einziger Mißklang an einer Stelle würde genügen, das edel abgestimmte Gesamterlebnis des Raumes zu gefährden und zu zerstören. Und doch würde zu dieser Einfachheit nicht das modische Wort »Sachlichkeit« passen; hier ist alles diktiert vom Ernst, von tiefkünstlerischem Taktgefühl und von dem Willen, jedes Material genau so mitwirken zu lassen wie den Stein an den Gewänden und an den Gewölben. Das Material muß würdig sein und in der Formgebung überzeugend wirken. Deshalb will uns erscheinen, daß gerade in dieser absichtlich ernst und einfach gehaltenen Zeichnung und Behandlung der Ausstattung in St. Georg in eindringlicher Weise gezeigt wird, daß das Werk des Architekten mit der Fertigstellung des Baukörpers noch nicht abgeschlossen ist, sondern daß an diesem Punkte die zweite ebenso wichtige Tätigkeit des Baukünstlers ansetzt: Er kennt die beabsichtigte Stimmung des Raumes von seinem ersten schöpferischen Erlebnis her, er ist in ihre Idee und in ihre Verwirklichung bis ins Letzte eingedrungen, er kennt die Möglichkeiten ihrer Vollendung, er kennt aber auch die Gefahren, die in einer unsachgemäßen Ausstattung liegen.

Wir stehen hier vor einem tiefernsten Problem, an dem leider gar zu oft in der Vergangenheit gesündigt wurde, und an dem leider auch jetzt noch viel gefehlt wird. Es sollte selbstverständlich sein, daß der schöpferische Architekt all die Fragen der Ausstattung mitberaten hilft, und daß ihm hier das letzte Wort der Entscheidung zusteht, soweit es sich um künstlerische Fragen handelt. Nur auf solche Weise werden wir zu einer glücklichen und harmonischen Gesamtlösung der Innenraumausstattung kommen, wie dies in so erfreulicher Weise bei St. Georg gelungen ist. Hier gibt es keinen schrillen und störenden Ton von Eigenwilligkeit und allzu starkem Selbstcharakter; alles ist in den Dienst des großen Raumgedankens gebracht. Und doch ruft dieses Innere trotz aller



Phot. H. Schmölz, Köln

ST. GEORGS-KIRCHE IN KÖLN: KRYPTA

bewußten Einfachheit in keiner Weise das Gefühl von Gedankenarmut wach; — im Gegenteil: die Meisterschaft des künstlerischen Durchdringens aller Einzelheiten ist so selbstsicher und überzeugend, daß sich hierzu jedes Wort erübrigt. Allein die Behandlung des Tabernakels genügt hierfür als Anführung; in Zeichnung und Durchführung ist sie das Werk von Prof. Powolny-Wien (Abb. S. 245). Wir haben mit diesem Tabernakel an dieser Stelle wirklich das heiligste und kostbarste Kleinod der Kirche.

Eine besondere Sorgfalt hat der Architekt den Beleuchtungsfragen gewidmet. Auch das ist ein Gebiet, auf dem so viel gesündigt wird! Holzmeister hat es bei seiner Arbeit von vornherein abgelehnt, in den Ernst und die Weihe dieses Innenraumes die heute so vielfach Mode gewordene Art der allzu grellen Beleuchtung hineinzubringen. Er geht hierbei von der Überzeugung aus, daß jede grelle Beleuchtung die Raumstimmung zerschlagen und die Raumplastik verflachen muß; und hinzu kommt, daß erfahrungsgemäß eine grell beleuchtete Kirche niemals die vom Gläubigen gewünschte Andachtsstimmung haben kann; sie lenkt viel zu viel ab und läßt den Menschen gar nicht zur geistigen und seelischen Konzentration gelangen. Deswegen verzichtet Holzmeister grundsätzlich in Übereinstimmung auch mit anderen führenden Architekten auf die allzu reiche Raumbeleuchtung und begnügt sich statt dessen — abgesehen von der naheliegenden stärker betonten und hervorgehobenen Chorbeleuchtung — mit der eigentlichen Bankbeleuchtung. Er will damit dem Kirchenbesucher, worauf es im Grunde genommen ankommen sollte, das benötigte Licht zum Lesen und zur Raumübersicht geben. Für diese Bankbeleuchtung ordnet er von den Gewölben herabhängende Pendellampen an. Sie spenden in ausreichendem Maße das Licht. Im übrigen aber bleibt der Raum darüber in ein mystisches Halbdunkel getaucht, was der Raumstimmung außerordentlich fördernd ist.

Neben diesen Hängelampen im Hauptschiff hat dann Holzmeister für die Abseiten Wandarmleuchter angebracht, die mit feinem Gefühl für ihre besondere Aufgabe so be-

handelt sind, daß sie sowohl das Sakrale betonen als auch als wirkungsvolle Lichtquellen ihre Aufgabe erfüllen.

Durch die Entfernung der Orgel und die Sängertribüne aus dem Westwerk ergab sich die Aufgabe, für ihre anderweitige Unterbringung in der Kirche Sorge zu tragen. Man entschied sich für den nördlichen Querschifffflügel. Hierbei verzichtete Holzmeister zunächst auf die Wiederverwendung des alten Prospektes und wählte statt dessen einen Orgelaufbau mit sichtbarer Anordnung der Pfeifen. Um die Einfügung dieses Prospektes im Raum noch harmonischer zu gestalten, ließ er für das Pfeifenmaterial oxydiertes Kupfer nehmen. Es bedarf hierbei der besonderen Anerkennung, daß der Orgelbauer Klais-Bonn seine Anregungen verständnisvoll aufgegriffen und geschickt verarbeitet hat.

Von entscheidender Wichtigkeit für den Raumeindruck ist der zwischen Chor und Vierung vom Triumphbogen herabhängende Kruzifixus; es ist dies eine glückliche Nachbildung und Neufassung des ursprünglichen romanischen Triumphbogenkreuzes.

In das künstlerische Gesamtprogramm war von Anfang an einbezogen worden die Erneuerung der Glasmalerei innerhalb der ganzen Kirche. Hierbei schwebte dem Architekten vor, in das Stimmungsergebnis der ganzen Neuherrichtung der Kirche diesen besonders wichtigen Faktor gleich miteinzubeziehen. Sollte die spätere Zeit vielleicht einmal an Ausmalung denken, was allerdings nicht vorgesehen ist, so wird sie immer auf die bei der jetzigen Lösung miteinbegriffene Glasmalerei Rücksicht zu nehmen haben: mit anderen Worten, es ist auf diese Weise eine gewisse Garantie der künftigen Einhaltung der heutigen Raumstimmung gewährleistet. Es ist hiermit ein Gesichtspunkt betont, den alle Pfarrherren bei kirchlichen Neubauten berücksichtigen müßten. Für die große Aufgabe der Glasmalerei an St. Georg war Prof. Thorn-Prikker-Köln herangezogen worden, womit ein ebenso temperamentvoller wie technisch hervorragender und zuverlässiger Künstler gegeben war.

Für Clemens Holzmeister bedeutet sein Werk an St. Georg eine außerordentlich wertvolle und fruchtbare Bereicherung seines künstlerischen Oeuvre. Wieder ein sichtbarer und ehrender Beweis seiner überragenden künstlerischen Kraft! Und wir am Rhein können es herzlich und aufrichtig begrüßen, daß diese schwierige und nach so vielen Seiten hin anspruchsvolle Aufgabe seiner Meisterhand übertragen wurde. Wir dürfen sagen, daß eine glücklichere Lösung nicht auszudenken ist. Vor allem verdient es die unumschränkte Anerkennung, daß Holzmeister mit sichtbarem Verzicht auf eigenes Neuschaffen sich dem Geiste und der Gesinnung seiner mittelalterlichen Vorgänger untergeordnet hat und zugleich damit die künstlerische Seele des Baues von St. Georg zu neuem Leben erweckt und für die Zukunft gerettet hat.

Darin liegt die beste Anerkennung für Holzmeisters Leistung, darin liegt aber auch eine glückliche Verwirklichung jener Forderung um Heranziehung des schaffenden Künstlers an die Arbeiten der Denkmalpflege, wie wir sie einleitend zu diesen Ausführungen hervorhoben und als bestes Recht unserer Künstlerschaft gegenüber der Denkmalpflege bezeichneten.

Zum Schluß bedarf es aber auch der ebenso freudigen Anerkennung und des ebenso herzlichen Glückwunsches für die Staats- und Provinzialdenkmalpflege, daß sie sich nicht nur mit Worten, sondern auch in der Tat bereit gezeigt haben, den freischaffenden Künstler zur Mitarbeit heranzuziehen, aber auch zur Mitverantwortung um die letzten und tiefsten Aufgaben der Denkmalpflege, so wie sie dieselben schon lang erkannt und aufgefaßt haben.

DIE FRONLEICHNAMSKIRCHE IN AACHEN

Von HANS KARLINGER

Architekt: Professor Dr. Rudolf Schwarz in Aachen.
Mitarbeiter: Diplomingenieur Hans Schwippert in Aachen.

Bestand: Eisenbetonriegelbau mit Doppelwänden aus Schwemmstein. Rauminhalt: 15978 cbm, Turm 1298 cbm. Baukosten mit Pfarre 328408 Mark. Eine hochrechteckige einräumige Halle. Auf der Epistelseite ein niedriges Nebenschiff. Flachdecken. Eine Reihe quadratischer Fenster, hochsitzend, wie bei basilikaler Lichtführung, im Schiff;

Renger-Photo, Essen

RUDOLF SCHWARZ U. HANS SCHWIPPERT: FRONLEICHNAMSKIRCHE IN AACHEN. AUSSENANSICHT

im Chor das gleiche Fenstermotiv, niedersteigend bis über Altarhöhe. Gebrauchseingang durch das Nebenschiff, so daß die Raumskala vom Niederen, Gedrängten ins Hohe, Weite führt. Der Nebenschiffraum enthält die Beichtstühle, ist intim dimensioniert: Kapelle.

Der Altar erhebt sich auf hoher Staffel im Chor, er beherrscht die Schifflänge allseit. Glatte, streng weiße, gliederlose Wände steigen über dem Boden aus schwarzem belgischem Marmor. Der Raum ist ganz hell.

Außen ein Kubus mit flachem Satteldach. Der Turm steht isoliert zur Seite. Alles bedeutet die Dimension zur Höhe.

Geräte einfach: das Notwendige in klarer und darum würdiger Form, kein Überfluß. Mächtig der schwarze Marmorblock der Altarmensa.

Ausdruck. Der Raum ist nirgend fremdartig im Sinn außerzeitlicher oder fremdzeitlicher Erscheinung. Die quadratische Fensterform trägt Werkcharakter. Das mächtig Hohe wirkt als Spannung, durch die Kontraststeigerung vom Seitenschiff her mit überraschendem Gefühl. Es liegt große Gefaßtheit und Entschlossenheit in dem Raum: Alltägliches findet keinen Platz, auch nicht als herkömmliches Behagen. Ein Raum für »Werkchristen«.

Soviel sei als Eindruck konstatiert. Ich glaube damit objektiv ausgesagt zu haben. Es ist klar, mit barocken oder klassizistischen Maßstäben kann man hier nicht urteilen. Romantik wäre denkbar, wenn man sie als Wesen, nicht als tote Form versteht. Romantik der Gegenwart — ein Beruhigtsein den drohenden maschinischen Kräften gegenüber, ein So-Sein, das vor diesen Kräften nicht flüchtet, sondern ihrer Welt Sinn zu geben sucht. Man erwäge: die Kirche steht innerhalb des absolut Chaotischen wachsender moderner Vorstadt. Sie ist nicht gesteigerte Form aus einer der wie auf einer Modekarte dort möglichen (und Wirklichen), sie ist das ganz Andere. Aufblick im Alltag aus dem Alltag heraus, nicht aber Geste, die diesem Tag ein ständisches Anderssein gegenüberstellt. Etwa so: nicht Museum, welches »Kunst« repräsentiert (die aber nicht mehr lebt), sondern Werkraum für das nicht Alltägige, aber tagtäglich Notwendige.

Der Vorwurf »Armut« ist klar für jeden, der »Reichtum« und »Herkommen« nicht zu trennen vermag. Armut, wie in historischen Zeiten etwa eine frühe Zisterzienserkirche wirkt, verglichen mit einem Kathedralraum, eine Bettelordenskirche, verglichen mit einem Stadtmünster. Die Frage bleibt bestehen: ist das Armut?

Es gibt Armut als Sinnbild des Unzulänglichen, Ungenügenden, Hinfälligen. Und es gibt sicher heute eine (politisch agile) Tendenz, ihre Zurschaustellung zu unterstreichen — Ressentiment. Mit solcher Armut hat dieser Raum nichts zu tun.

Es gibt Armut, die »Verzicht« lautet, in höherem Sinn »Askese« (wobei der Grundbegriff: askesis = Übung, Bereit-Sein, zu unterstreichen wäre). Wir wissen, St. Franziskus war nie weniger arm als da, wo er auf alles das profane Leben Umgebende verzichtete. Es gibt eine Spannung des »Nicht-besitzen-Wollens«, des »Verzichten-Könnens«, die zu großem Reichtum werden kann.

Müßig zu prophezeien oder Programme zu formulieren. Kirchen bauen heißt »glauben und das Notwendige wagen«, wie Rud. Schwarz selbst einmal sagt. Nichts wäre verfehlter, als wieder ein Schema zu konstatieren, um damit die Welt zu bevölkern, wie mit dem senkrechten Glockenturm zur Seite des Langrechteckes. »Modernen Kirchenbau« gibt es heute nicht, es gibt nur solche, welche den Sinn unseres Lebens sehen und versuchen, ihm zu antworten unter dem Eindruck, daß Sakralbau Letztmögliches verlangt, und solche, welche bereit sind, Aktualitätsbedürfnisse in gangbare Münze zu wechseln — Kubismus ist zur Zeit gangbarer wie historische Form (womit nicht gesagt ist, wie es morgen sein wird). Zu letzterer Gruppe gehört die Fronleichnamskirche nun sicher nicht.

Mit Absicht vermeidet diese Anzeige das Gebiet positiv-ästhetischer Wertung. Die beliebten Formeln »von herrlichen Raumerlebnissen, vom Meister, der es verstanden habe usw.« haben keinen Raum, wo es zuerst um Bekenntnis und erst sehr in zweiter Linie um »ästhetische Befriedigung« geht. »Gottesdienst« hat für den Christen seine Haltung in sich selbst, nur aus ihm, d. h. nur aus dem Sinn, den Menschen innerhalb der Zeitlichkeit zu erleben vermögen — aus Hingabe, aus Gnade oder wie immer man das Tun benennen will — kann das Gebot der Formung sich herleiten. Alles andere ist bestenfalls gute Meinung, öfters — Ausrede.

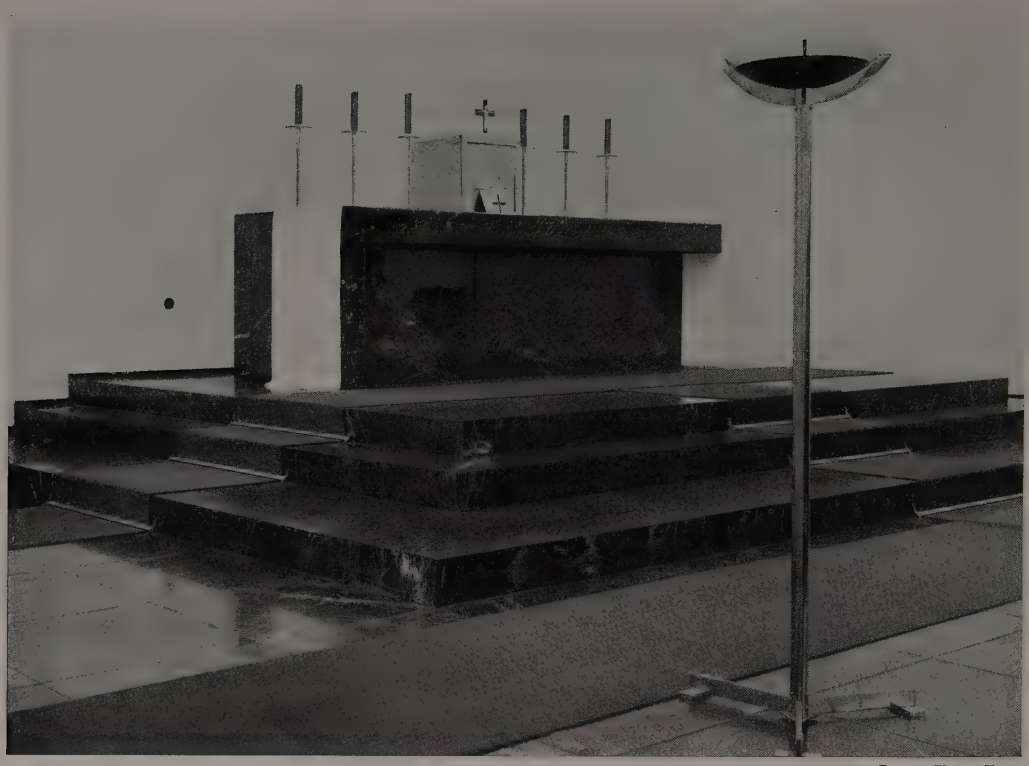
DIE ST. SEBASTIANS-KIRCHE IN MÜNCHEN

Von RICHARD HOFFMANN

Für das Nordwestviertel der ausgedehnten Stadtpfarrei St. Ursula-München war die Errichtung eines neuen Gotteshauses ein dringendes Bedürfnis. Aus einem Wettbewerbe 1928 ging der Entwurf der Architekten Prof. Otto Orlando Kurz und Eduard Herbert-München als erster Preisträger hervor. Bereits nach Jahresfrist stand die Kirche fertig da. Im Rahmen der regen kirchlichen Bautätigkeit, die in den Nachkriegsjahren in unserer Stadt einsetzte, hat mit St. Sebastian München eine interessante Bereicherung im Kultbau neuzeitlicher Prägung erfahren. Es ist für München bezeichnend, daß noch in jüngster Zeit nicht weniger als fünf Kirchen im Barockstile gestaltet worden sind. Im Gegensatze zum deutschen Westen und Norden, ja selbst zum bayerischen Norden, nämlich zu den fränkischen Kreisen, lebt bei uns im Süden die Vorliebe für das Barocke weit stärker nach. Bis in die Jetztzeit herein waren Wunsch und Wille nach barocker

Renger-Photo, Essen

RUDOLF SCHWARZ UND HANS SCHWIPPERT:
FRONLEICHNAMSKIRCHE IN AACHEN. INNENANSICHT



Renger-Photo, Essen

HOCHALTAR IN DER FRONLEICHNAMSKIRCHE IN AACHEN

Renger-Photo, Essen

SEITENSCHIFF MIT KANZEL IN AACHEN

Gestaltung bei den Bauherrn lebendig. Die Erbauer von St. Sebastian, O. O. Kurz und E. Herbert, haben dem Weichbilde Münchens innerhalb 20 Jahren bereits drei Kirchen geschenkt: Die Stadtpfarrkirche in Milbertshofen 1910/13, St. Gabriel 1925/26, St. Sebastian 1928/29. 20 Jahre bedeuten im Kultbau der Gegenwart eine Zeit, in der sich außerordentlich starke Wandlungen vollzogen haben. Und darum können wir uns kaum größere Kontraste denken, als bei Gegenüberstellung der Stadtpfarrkirche von Milbertshofen und St. Sebastian. Der Milbertshofener Kirchenbau — eine Vorkriegsschöpfung — lehnt sich an den in Südbayern heimischen und so beliebten Kirchenbarock an und will daher als Stilkirche mit St. Sebastian in keiner Weise verglichen werden. Trotz allem bricht sich bei näherer Betrachtung des inneren Raumbildes in Milbertshofen die künstlerische Individualität und persönliche Note des Architekten da und dort Bahn. Der Baukünstler hat in der Lösung architektonischer Einzelheiten aus dem barocken Geiste Freiheiten und Selbständigkeiten geschöpft, die als Gegenwartskunst anzusprechen sind. Gleichsam zwischen Milbertshofen und St. Sebastian steht St. Gabriel, gewiß eine moderne Bauschöpfung, die jedoch die traditionelle Verbundenheit nicht verleugnen will.

Als Bauplatz für St. Sebastian ist die Flucht der Karl-Theodor- und Schleißheimer Straße am Luitpoldpark gewählt worden. Die Gesamtkirchengemeinde München hat eine Bausumme von 400 000 Mark ausgeworfen, die nicht wesentlich überschritten worden ist. So bestimmten Lage und Geldsumme die Größe des Baues, sowie seine Situierung und Massenverteilung. Die Forderung des Programmes der Verlegung der Sakristei nach Süden, die projektierte Größe des Pfarrhauses führten die Architekten von selbst zu der originellen Lösung mit einem Schmuckhof, der zwischen Kirchenchor und Pfarrhaus zu liegen kam. Für den Architekten bestimmend war schließlich in der Gestaltung der architektonischen Gesamtgruppe das Projekt der Zukunft, hier mit der Kirche als Mittelpunkt ein Stadtbild zu schaffen, das in derartiger Geschlossenheit unsere Stadt in Verbindung mit einem Kirchenneubau zum ersten Male ihr Eigen nennen sollte.

Äußere Erscheinung.

Klar steigt der Würfel der Westfassade empor. Die Westfassade (Abb. S. 256) wird unten von einem rückwärts gestaffelten Portal mit schwerem geradem Sturz durchbrochen. Dieser Sturz ist der gegebene Träger für die einzige Belebung der Fassadenfläche in Form von vier übereck gestellten dekorativen Streben, die mit den Querbalken in wirkungsvoller Weise die Idee eines gewaltigen Kreuzes zeigen. Auch nach der symbolischen Seite hin lassen sich diese hochansteigenden Zierstreben als ein Pfeilerbündel in Rücksicht auf den Patron der Kirche St. Sebastian deuten. In diesem Kreuz steht die lapidare Figur St. Sebastians (Abb. S. 262) selbst, ein Werk von Altmeister Erwin Kurz aus fränkischem Muschelkalk. Das Bildwerk will nach seiner architektonischen Einstellung gewürdigt werden. Der Heilige ist in dem Moment erfaßt, wie er die Brust den Pfeilen bei seinem Martyrertod öffnet.

An der Nordwestecke der Baumasse ragt der viereckige Turm auf. Er ist im allgemeinen ungegliedert, lediglich durch die übereckgestellten Schallfenster kommt in die aufstrebende Vertikale eine horizontale Aufteilung, ein Motiv, das zweifellos belebend wirkt. In origineller Weise ist dem Wesen jeglicher Turmlösung, sich nach oben zu verjüngen, dadurch entgegengekommen.

In feierlicher Ruhe zieht sich das Langhaus (Abb. S. 255) in sieben Jochen von insgesamt 50 m Länge gegen Osten hin. Es wird von Seitenschiffen begleitet, deren niedrige Anordnung mit künstlerischer Absicht das Aufsteigen des Langhausbaues erst recht zur Geltung bringen soll. Östlich davon sondert sich der eingezogene Chor mit geradem Schlusse zur Aufnahme des Altarhauses aus der Baumasse wirkungsvoll heraus. Unter den schlanken und schmalen Fenstern, die außer ihrer Zweckbestimmung auch vertikale bauliche Belebungsmotive darstellen, läuft mehrfach abgeschrägtes Gesimse unter dem Dachanschnitt durch das ganze Langhaus mit Chor. Dieses gerade in seiner Schlichtheit äußerst wirkungsvolle Baumotiv sucht seine Vorbilder in den edel schlanken frühgotischen Dominikaner- und Minoritenkirchen.

Das Streben des Architekten ging dahin, den Bau in seiner Umgebung durch lange große Linien in seiner Wirkung zu behaupten. Darum auch die architektonische Massengestaltung, die einen langdurchlaufenden First ermöglichte. Die Idee, das Pfarrhaus östlich vor die Kirche zu legen und vom Ostbau des Gotteshauses durch einen rechteckigen

Schmuck- oder Ehrenhof zu trennen, bedeutet mehr als eine anmutige bauliche Idylle. Es ist dadurch vielmehr die künstlerische Steigerung des Gotteshauses mit feinem Gefühl noch mehr betont, indem das Pfarrhaus in seiner architektonischen Durchbildung vor allem auch hinsichtlich der Dachformation gegenüber der Wohnung Gottes in bescheidene Unterordnung tritt.

Die Wahl des Klinkers als Baumaterial hat ihre Berechtigung. Es sprechen dafür bautechnische Gründe wegen der Wetterbeständigkeit des Klinkers. Dazu gesellen sich ästhetische Vorzüge. Der dunkle Klinker harmoniert trefflich mit der Straffheit der Bauformen und erzielt im Sonnenschein ein besonders schönes Farbenspiel voll lebendiger Kraft.

Der äußeren Erscheinung von St. Sebastian eignet in ihrer Schlichtheit große zusammenfassende Wirkung, wobei auf starken Gegensatz zwischen Außen- und Innenbau verzichtet wird. Der Klinker verpflichtet von vornherein den Architekten zu ganz bestimmten Erkenntnissen in seiner formalen Ausdruckswelt: Alle dekorativen Einzelheiten entfallen, obenan stehen Einheitlichkeit der monumentalen Erfassung, stilmäßige Gebundenheit, kubische Klarheit und zielbewußte Materialgerechtigkeit. Dabei bewegen sich aber der straffe Ernst des Baugedankens und die strenge Sachlichkeit der Bauschöpfung keineswegs außerhalb den Geleisen der Zweckgesinnung des Kultbaues. Mit entschiedenem Willen ist die »sakrale Schönheit« des Baues zum Ausdruck gebracht.

Das Kircheninnere.

Hier überrascht die Größe des Raumes. Mit wenigen architektonischen Mitteln ist eine gute Raumwirkung gewonnen. Über dem geraden Sturz der Arkaden steigt in imponierender Flächigkeit die Hochwand empor, von schmalen Fenstern durchbrochen, die reichliches Licht in den Raum fluten lassen. Darüber spannt sich in schwebender Leichtigkeit die in Fichtenholz ausgeführte gebeizte Balkendecke. Die niedrigen Seitenschiffe weisen Kassettenbalkendecke mit weißen Zwischenfeldern auf. Gegenüber der einfach betonten Rhythmik des Hauptschiffes sprechen die niedrigen mehr als Gänge wirkenden Seitenschiffe kaum mit, sie fügen sich aber doch belebend unter dem Feiereindruck des Einheitsraumes ein. Einen machtvollen Ausklang findet das imposante Raumbild des Langhauses im Osten durch die hohe Rundung des Triumphbogens (Abb. S. 257).

Zu den Seiten des Triumphbogens kommen eine Stufe über dem Hauptschiff erhöht die Seitenaltäre zu stehen. Hinter dem Triumphbogen erhebt sich im zweimaligen Ansteigen von insgesamt 10 Stufen der Hochchor. Mit Absicht hat hier der Baukünstler gegenüber der flachen Decke des Langhauses die Lösung eines Tonnengewölbes mit Stichkappen gewählt, um bausymbolisch den Chor als vornehmsten Raum des Mysteriums zu charakterisieren. Das Seitenlicht fällt durch 6 hohe schmale Fenster zur Belichtung des Hochaltares in den Raum. Der Chorraum erfährt durch je drei Oratorien in Form von Balkonen eine wirkungsvolle Belebung seiner Seitenwände. Um den kubischen Block des Chores sind in praktischer und zweckmäßiger Weise die notwendigen Nebenräume gelegt: südlich vom Presbyterium Sakristei, Ministrantenraum und Einbau der Treppen zu den Oratorien und Paramentenkammern. Zugleich vermittelt ein Verbindungsgang durch die Kolonnaden des Schmuckhofes die Verbindung zur Pfarrwohnung. An die Nordseite des Chores schließt sich die um 6 Stufen tiefer gelegene Marienkapelle an (Abb. S. 258). Sie hat, um einen abgesonderten intimen Charakter zu erzielen, zu ihrer reicheren Wirkung ein Sterngewölbe erhalten.

Bei Lösung des Kirchenraumes ist der christozentrische Charakter maßgebend, in Verbindung mit der alten und bewährten Idee der Prozessionskirche. Die Raumwirkung ist erhaben, feierlich, innerlich stark und hoheitsvoll, auch jetzt schon, trotzdem der Schmuck noch seiner Vollendung entgegenharrt. Das Geheimnis der Raumschönheit liegt zweifellos in dem Streben des Architekten, sich an die altehrwürdige und doch immer wieder junge kirchliche Tradition zu halten, die »recht erlebt, zur Quelle größter Kraft werden kann« (Karlinger). Der Architekt war sich bewußt, auf den durch den Kult der christlichen Jahrhunderte geformten geistigen Inhalt nicht verzichten zu dürfen. So leuchtet der geistige Gehalt des Kunstwerkes als die Grundforderung einer sakralen Kunstschöpfung aus dem Kirchenbau von St. Sebastian; — in der Formung kommt frische Regung und persönliche Gestaltungskraft zum Durchbruch.

O. O. KURZ UND E. HERBERT: ST. SEBASTIANS-KIRCHE IN MÜNCHEN; AUSSENANSICHT

O. O. KURZ UND E. HERBERT: ST. SEBASTIANS-KIRCHE IN MÜNCHEN
WESTFASSADE

O. O. KURZ UND E. HERBERT: ST. SEBASTIANS-KIRCHE IN MÜNCHEN
INNENANSICHT

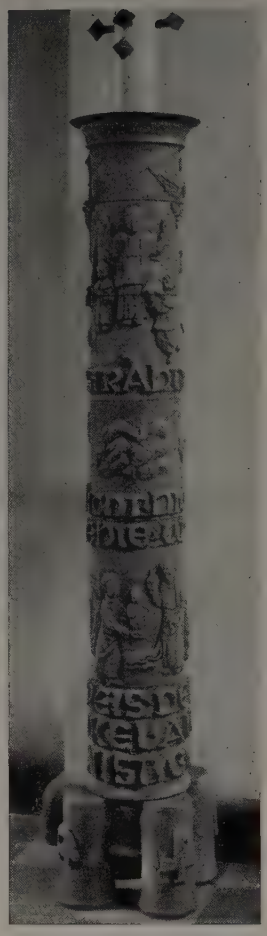
PAUL SCHEURLE: HL. THERESIA
VOM KINDE JESU IN DER ST. SEBASTIANS-KIRCHE

O. O. KURZ: MARIENKAPELLE IN DER ST. SEBASTIANS-KIRCHE

PAUL SCHEURLE: HOCHALTAR
MIT AUFGESETZTEM EXPOSITIONSTHRON IN ST. SEBASTIAN

PAUL SCHEURLE: CHRISTKÖNIGSALTAR
RECHTER SEITENALTAR IN ST. SEBASTIAN

WILH. RUPPRECHT-AACHEN: GLASFENSTER IN ST. SEBASTIAN. AUSGEFÜHRT VOM KÜNSTLER IN DER GLASMALEREI F. MAYER, MÜNCHEN



MARIA STAPP: OSTERLEUCHTER AUS TERRAKOTTA

Ausstattung und Einrichtung.

Im Plane ist eine reiche Innenausstattung vorgesehen, die in ihrer Durchführung späteren Zeiten überlassen bleiben muß. Jetzt schon erglänzt der im Hochchor sich erhebende Hauptaltar (Abb. S. 259) — in Wahrheit der kultische Mittelpunkt des Raumes. In seinem System lehnt er sich an die altbewährte Tradition eines Altarfrontale an. In der Mitte erhebt sich weit vorspringend als Brennpunkt des ganzen der Tabernakel, ein ruhiger turmartiger Aufbau mit aufgesetztem Würfel, der als Bekrönung eine stumpfe Pyramide mit Kreuz erhält. Die Vorderansicht der Tabernakelanlage ist im unteren Teile durch zwei Oranten, im oberen Teile durch eine Kreuzigungsgruppe mit Assistenzfiguren belebt. Bei feierlicher Aussetzung des Sanktissimum in der Monstranz wird auf den Tabernakel ein hoher Holzbaldachin gesetzt, der wie die ganze Anlage in voller Vergoldung erstrahlt. Von dieser imposanten Höhe aus beherrscht die Monstranz mit dem Hochwürdigsten Gute im wahrsten Sinne des Wortes das gesamte Raumbild. Seitlich schließen sich vier langgezogene Reliefs an mit Darstellungen aus dem Leben des Kirchenpatrons (Abb. S. 259) von Bildhauer Paul Scheurle-München. Die temperamentvoll gestalteten Reliefs sind geschickt in die langen querrechteckigen Felder einkomponiert. Das Altarretable mit Tabernakel ist in voller Vergoldung gehalten. Die Vergoldung ist teilweise zurückgetönt, damit die Plastik harmonisch mit dem Marmor des Altarunterbaues zusammenfließt. Die Wirkung dieses künstlerischen Schmuckteiles des Altares ist fein empfunden und kontrastiert malerisch von dem im Ruhpoldinger Marmor gehaltenen Unterbau der Mensa mit Leuchterstufen und den seitlichen aus gleichem Material hergestellten Anschlußwänden. Die reichliche Verwendung von Marmor, welcher den in Gold erstrahlenden Mittelpunkt des Altares als Kern bergen soll, wird eine kräftige Basis abgeben für das projektierte große in Mosaik auszuführende Gemälde an der Ostwand des Presbyteriums über dem Altare nach dem Entwurfe von Prof. Rupprecht-Aachen.

Als Hauptwerk der Marienkapelle begegnet die von Bildhauer Paul Scheurle-München gefertigte dreiviertellebensgroße Holzfigur der Madonna (Abb. S. 262), wie sie mit beiden Händen das segnende Kindlein den Gläubigen darreicht, eine Schöpfung von deutscher Innigkeit. Der Künstler hat damit ein gläubiges zum Herzen des Volkes sprechendes Werk geschaffen, das über einen in voller Vergoldung gehaltenen Tabernakelbau auf dem Altare der Marienkapelle sich erhebt. Die als Ornament wirkende Schrift des Tabernakels bezieht sich auf die Gnadenjungfrau: »O Wurzel Jesse sei gegrüßt, aus der das Heil der Welt entsprießt.«

Die Kanzel, in nahe Beziehung zum Hochaltar gerückt, führt ihre hohe Bedeutung für das christliche Leben in ihrer edlen sakralen Formung vor. Wirkungsvolle Malereien des jungen Künstlers Kozičs, der auch sonst da und dort in Kirche, Pfarrhaus und Sakristeivorraum flotte, unmittelbar auf den Putz gesetzte und mit guter dekorativer Schrift ausgestattete Darstellungen geschaffen hat, schmücken die Vorderseite der Kanzel, wie auch die Kanzeltreppe. Am Kanzelkorpus sehen wir einen majestätischen die Weltkugel haltenden Christkönig; an der Kanzeltreppe ist die frohe Botschaft des Christusreiches dargestellt in den vier Evangelistensymbolen (Abb. S. 257).

WILHELM PÜTZ: KREUZWEGSTATION IN PLATTENMALEREI

Eine wirkungsvolle Belebung des Innern bilden weiterhin der an die Westseite der Pfeiler gesetzte Kreuzweg (Abb. S. 161). Er ist eine in Plattenmalerei ausgeführte Malerei des Kunstmalers Wilhelm Pütz in Solln von den Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei.

Seitlich an den Stufen zum Hochchor prangt der Osterleuchter (Abb. S. 260) aus Terrakotta nach dem Entwurfe der begabten Künstlerin Maria Stapp, München. Die Motive der Reliefs auf dem zylinderförmigen Aufbau sind dem »Exsultet« des Osterritus entnommen. Der Diakon besingt den Preis des Osterlichtes, des Lumen Christi. Die Freude an dem Lichte teilt auch die gesamte Erde. Dies ist zum Ausdruck gebracht durch Vögel, Fische, Lämmchen, Blumen, die alle sich des Lichtes freuen. Weiter unten sind die beiden Sakramente, die Taufe und die Firmung, symbolisch angebracht, die man in den früheren christlichen Jahrhunderten in der Osternacht empfangen hat. Der Osterleuchter ist eine gedankentiefe und auch künstlerisch feine Arbeit kirchlicher Gegenwartskunst.

Auch das Kunstgewerbe führt schöne Proben neuzeitlichen Könnens vor. Wir verweisen vor allem auf das Kommuniongitter, das Marientor und das Eingangstor zum Ehrenhof. Sämtliche schmiedeiserne Arbeiten rühren von Sixtus Schmid und Max Wanner her, und gehen auf die Entwürfe des Architekten Otto Orlando Kurz zurück. Das Kommuniongitter (Abb. S. 263) enthält in der Mitte an den Türchen die Symbole des Kelches mit Brot und Wein, beiderseits anschließend die Martyrerattribute des hl. Sebastian, Pfeile und Martyrerkrone. Auf zwei mit einem Kreuz gekrönten Kugeln ist Ort und Datum seines Martyriums vermerkt. In den äußeren Feldern des Kommuniongitters bemerken wir die Martyrerpalme, die Arche der Kirche, den Anker der Hoffnung, das vereinigte Christus- und Marienmonogramm sowie die Buchstaben des Gotteszeichens, Alpha und Omega. Das Marientor (Abb. S. 258) bringt sinnreiche Inschriften, die als Ornamente wirken. Sie lauten: »Du kannst mir ja helfen, Du Mächtigste; Du willst mir

ERWIN KURZ: ST. SEBASTIAN AN DER FASSADE DER ST. SEBASTIANS-KIRCHE

PAUL SCHEURLE: MUTTERGOTTES IM MARIENALTAR V. ST. SEBASTIAN

helfen, Du Gütigste; Du mußt mir nun helfen, o Treueste; Du wirst mir auch helfen Barmherzigste.« Von demselben Handwerkskünstler Max Wanner sind auch die beiden Ewiglichtampeln im Chore gefertigt. Mit diesen kunstgewerblichen Arbeiten ist die alte Schmiedeisentechnik wieder zu Ehren gekommen. In diesen scheinbar untergeordneten Arbeiten tritt das Wesen der katholischen Kunst klar und deutlich zu Tage insofern, als sie zu der Schönheit der Form auch der belehrende Inhalt der Darstellung sich gesellt.

Immer mehr schreitet die Einrichtung des Inneren voran. Der rechte Seitenaltar (Abb. S. 259) geht zur Zeit im Atelier von Bildhauer Paul Scheurle der Vollendung entgegen, der Christkönigsaltar. Auf dem schon stehenden Unterbau aus Ruhpoldinger Marmor erhebt sich in der Mittelnische die Figur Christi, des Königs der Welt im vergoldeten Lindenholz. An diese Hauptfigur schließen sich seitlich zwei stehende Flügelanlagen mit Reliefs aus dem Leben Christi. Oben ragt über der Inschrift: »Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben«, die gleichsam als abschließendes Gebälk dient, triumphierend das Zeichen der Erlösung, das hl. Kreuz, als abschließende Bekrönung empor. Alle Szenen sollen nach dem Willen des Pfarrherrn unter der Idee des göttlichen Segensspenders zusammengehalten und aufgefaßt sein: Jesus segnet das natürliche Leben — Thema der göttliche Kinderfreund. Jesus ist Herr und Spender des ewigen Lebens — Thema der Heiland als Totenerwecker in dem Wunder der Erweckung des Töchterleins des Jairus. Jesus segnet die Quelle des irdischen Lebens, die Familie — Vorwurf die Hochzeit zu Kana. Jesus bricht segnend das Brot des ewigen Lebens, die Quelle der Unsterblichkeit — Darstellung der Jünger zu Emmaus. Es soll in diesem Altare anschaulich gemacht werden, daß Christus der König des ganzen menschlichen Lebens in allen seinen Lagen ist, der König

KOMMUNIONGITTER IN DER ST. SEBASTIANS-KIRCHE
ENTWURF: O. O. KURZ. AUSFÜHRUNG: SIXTUS SCHMID UND MAX WANNER

der Jugend, der König der Familie. Die beiden untersten Reliefs sollen Christus als Sämann darstellen, der das Wort der göttlichen Wahrheit ausstreut, und den guten Hirten, der das verirrte Schäflein in selbstloser Liebe zur Herde zurückträgt. So steht die ganze Ikonie des Altarwerkes unter einer einheitlichen Idee, die Herr Pfarrkurat Breiter sinnreich erdacht und der sich der Künstler mit großer Hingabe und vielem Geschick gewidmet hat. Diese schöne Schöpfung kirchlicher Gegenwartskunst liefert den sprechenden Beweis dafür, daß die Belehrung von Seiten des Theologen für den Künstler eine Ermunterung in seinem Schaffen bedeutet.

Bildhauer Paul Scheurle hat auch die Figur der hl. Theresia vom Kinde Jesus (Abb. S. 258) gefertigt, die einen trauten Platz in der Nische der linken Wand der zur Marienkapelle hinabführenden Treppe gefunden hat. Das Innere der Kirche sollen auch feierliche Glasmalereien schmücken. Ein Fenster im nördlichen Seitenschiffe ist bereits fertig. Professor W. Rupprecht führte es in der Glasmalerei F. Mayer, München, Seidlstraße, aus (Abb. S. 260).

Die Sakristei von St. Sebastian beherbergt einen reichen Schatz von kirchlichen Geräten und Paramenten (Abb. S. 265), die samt und sonders aus der Ehrfurcht vor kultischer Formung geboren ein geläutertes Kunstempfinden offenbaren. Es sind vor allem eine Monstranz im Sonnensystem gelöst, ein mit Emailen verzierter Kelch, Meßkännchen mit Platte und Taufschüssel mit Schale — lauter Arbeiten, die aus der Künstlerwerkstätte von Prof. Adolf v. Mayrhofer-München hervorgegangen sind. Nach dem Entwurfe von Architekt Recknagel-München fertigte Gürtler Falkner-München ein hübsches Rauchfaß mit Schiffchen.

Dann die schönen Paramente (Abb. S. 264), von Prof. Rupprecht-Aachen und seiner Schule gefertigt. Allen voran ein vollständiger Pfingstornat mit Kasula, Pluviale, Dalmatiken aus kirschrotleuchtendem Samt mit Stickereien in farbiger Seide. Es sind Arbeiten, die in Schnitt, Farbe und Zierde gleich edle liturgische Schönheit künden. Dazu kommt ein Segensvelum (Abb. S. 265), nach dem Entwurfe von Architekt Recknagel, aus weiß glänzender Seide, seitlich mit Goldborten verziert, und im Mittel eine goldgestickte Sonne um die Hostie. Auf Entwürfe des gleichen Künstlers gehen ferner Alben, Altartücher, Pallen in ganzen Serien und einige Kaseln zurück.

Schließlich sei noch der geschmackvoll ausgestatteten rituellen Bücher gedacht (Abb. S. 265), der Missalien und Evangelialien, die schöne Einbände in verschiedenfarbigem Leder und edel gehaltener Ornamentik zeigen. Die sehr soliden Arbeiten gingen aus der Werkstätte des Buchbindermeisters Rudolf Neumaier in München hervor.

St. Sebastian ist eine sehr interessante Schöpfung in neuzeitlicher Prägung, und zwar angefangen von der gesamten architektonischen Lösung in der äußeren Erscheinung der klaren und kirchlich einwandfreien Grundrißbildung, dem sakralen Raumbilde, der bis jetzt ausgeführten Ausstattung und Einrichtung bis herab zu dem kleinsten liturgischen Gegenstande. Und wenn dem heutigen Kultbau der deutschen Lande, wie ja übrigens auch den andern Gebieten der kirchlichen Kunst, Plastik und Malerei, ein Suchen nach

WILHELM RUPPRECHT-AACHEN: PLUVIALE UND KASEL FÜR ST. SEBASTIAN IN MÜNCHEN

neuen Wegen fraglos aufgeprägt ist, so ist St. Sebastian erfreulicherweise trotzdem dazu angetan, über die Urteilsfällung des bloßen Experimentierens hinaus wenigstens verheißungsvolle Aussichten für die Zukunft der Kirchenarchitektur und ihrer Ausstattung und Einrichtung zu eröffnen.

DIE KLOSTERKIRCHE THUINE VON DEN GEBR. RUMMEL

Von GEORG LILL

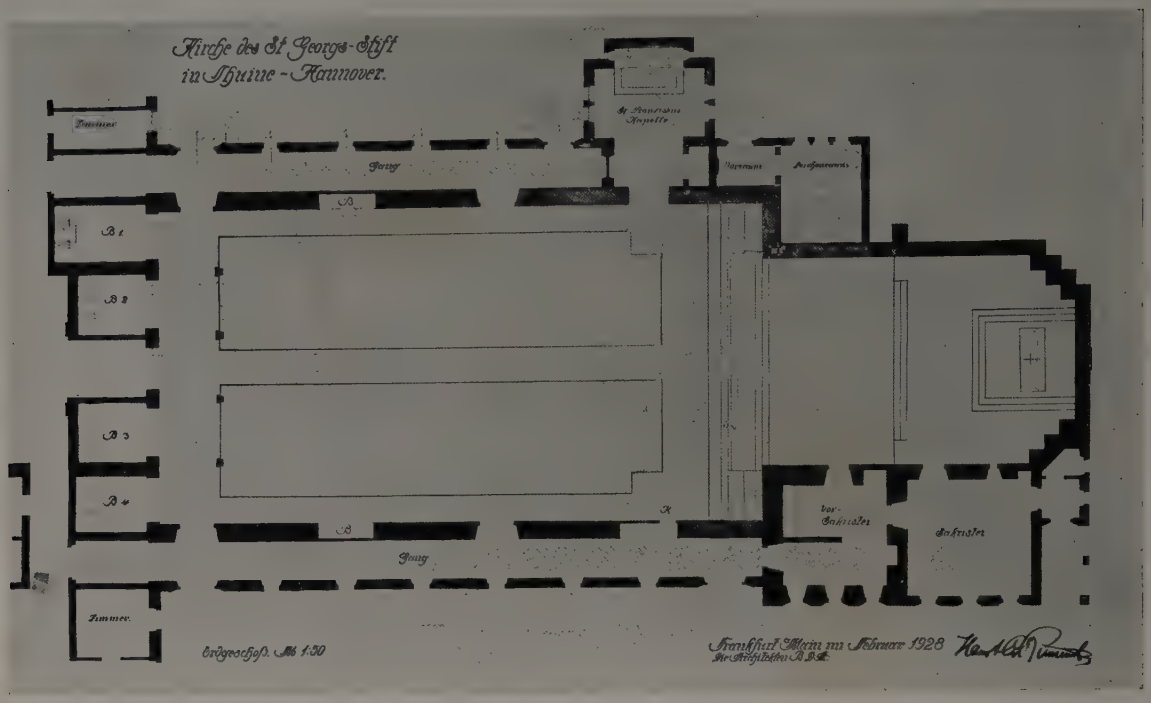
In Hannover, fast schon an der holländischen Grenze, liegt im Bezirke Lingen und der Diözese Osnabrück das große Franziskanerinnenkloster in Thuine. In der weit gedehnten flachen Ebene hat man Jahrzehnte lang ziemlich plan- und ziellos die Klostergebäude hingestellt, wie sie das momentane Bedürfnis oder auch ein subjektiver Wunsch des gerade Ausschlaggebenden mit sich brachte. So ist das typische Bild einer Klosteranlage der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden: scheinbar den wirtschaftlichen Bedürfnissen, dem sogenannten »gesunden Menschenverstand« und der größten Billigkeit genügend ist ein zerrissenes, uneinheitliches, künstlerisch wie repräsentiv völlig ungenügendes Konglomerat von schmucklosen, teilweise häßlichen Backsteinbauten entstanden. Wenn man diesem nur zu häufigen Typ einer neuzeitlichen Klosteranlage etwa die Überlegenheit des Grundrisses des Benediktinerklosters von St. Gallen aus dem 8. Jahrhundert oder des Benediktinerklosters Melk aus dem 18. Jahrhundert gegenüberstellt, wird man nicht nur zur Erkenntnis kommen, daß der formende und damit künstlerische Geist der

KIRCHLICHE GERÄTE: ADOLF VON MAYRHOFER-MÜNCHEN
VELUM. ENTWURF: ARCHITEKT RECKNAGEL. BÜCHER: RUDOLF NEUMAIER-MÜNCHEN
FÜR ST. SEBASTIAN IN MÜNCHEN

Vergangenheit im 19. Jahrhundert verloren ging und jetzt erst wieder gewonnen werden muß, sondern daß auch mit dem Mangel an Geist und dem Vorherrschen des nackten Utilitarismus und der Ideenlosigkeit die praktische Ausnutzung, die Kommodität (das deutsche Wort: Bequemlichkeit sagt dafür zu wenig), eben das menschlich-zivilisierte Wohnen nicht im luxuriösen und unklösterlichen Sinne, sondern in einer geistig orientierten Zweckbestimmung schwer Schaden gelitten hat.

Ein solch unkünstlerisches Architekturgebilde kann man natürlich nicht mehr zu einem restlos guten machen. Man kann aber bei neuen sich ergebenden Anlässen eine Besserung anstreben. So ging es anläßlich des notwendigen Verlangens nach einer neuen Kirche. Die bisherige Kirche ist ein bescheidener Bau der Neugotik, »billig« in jeder Beziehung, wie er in gewisser Beziehung den bescheidenen Anfängen des Klosters vor zwei Generationen entsprochen haben mag — obwohl vergangene Zeiten auch das »Bescheidene« besser zu formen verstanden. Das Kirchlein hat weder innen Stimmung noch nach außen eine Wirkung. Mit dem Wachsen des Klosters als Mutterhaus und viel besuchter Erziehungsanstalt genügte es den Bedürfnissen des Klosters schon lange nicht mehr. Nun wurde eine neue Kirche geplant, die in der Achsenverlängerung der alten Kirche, mit Erhaltung derselben als Betrachtungs- und Exerzitienraum, zu stehen kam. Gerade daß die alte Kirche noch daneben vorhanden ist, mag manchem hitzigen Verteidiger des »Alten«, d. h. eines gewissen konventionellen kunstlosen Durchschnittes der zwei letzten Generationen ein sehr bezeichnendes Gegenbeispiel von Gestern und Heute bieten.

Das praktische Programm stellte Pater Fidelis Schumacher O. F. M. in Wangen im



HANS UND CHR. RUMMEL: KLOSTERKIRCHE THUINE: GRUNDRISS

Allgäu, der geistliche Berater des Klosters, zusammen. Verschiedenen Anforderungen mußte Genüge geschehen: einmal genügend Platz für die vielen Klosterfrauen und Novizinnen, dann Platz für die Zöglinge des Instituts, die nach Knaben und Mädchen getrennt in die Kirche geführt werden sollten, Platz aber auch für Angehörige, die bei Feierlichkeiten der Profeßablegung in die Kirche Zulaß erhalten sollten, ohne die Klosterformen zu stören. So entstand der große Chor (vgl. Grundriß S. 266), das mächtige langgezogene Schiff mit den seitlich laufenden Gängen für die Knaben- und Mädchenabteilung, die umlaufende Empore für die fremden Zuschauer. Die Franziskuskapelle auf der Evangelienseite dient der Privatandacht, und die Leichenkammer war bei der sehr starken Belegung des Klosters auch eine Notwendigkeit. Die vier Beichtkammern am Ende des Schiffes, die sich mit Fenstern gegen die Kirche öffnen, sollen alten schwerhörigen Klosterfrauen dienlich sein und gleichzeitig ihnen einen geheizten Aufenthalt bei längerem Gebete bieten.

Die Architekten Hans und Christoph Rummel in Frankfurt a. M. haben nun diesen Erfordernissen die architektonische wie künstlerische Lösung gegeben. Auf dem straff und rhythmisch geordneten Grundriß wächst der Hochbau empor (Abb. S. 266), der die umlaufenden Gänge als Stufe zum Hochgaden benutzt, den Turm seitlich vom Chor stellt, und die Sakristei in zwei Stockwerken daneben aufbaut, so den kubischen Massen Staffelung bietend. Die Kirche ist in dunkelroten Ziegelsteinen aufgeführt, die in geschickter Verwendung der verschiedenen Lagerung Portale, Gesimse bilden, aber auch Belebung der Mauermasse geben (Abb. S. 268). Der quadratische Turm wird durch Lisenenbildung straff nach oben gezogen. Im Langhaus sitzen schmale spitzbogige Fenster. Es ist interessant, wie hier der Architekt, der von der Stilimitation herkommt, in diesem Bau gewisse gotische Formen in das Neuzeitliche hinüberführt und damit Tradition und neues Wollen in einer sympathischen und weitere Kreise befriedigenden Weise verbindet.

Das Innere betont das Einheitliche der Kloster- und Anstaltskirche (Abb. S. 267). Der Hauptaltar dominiert nach Lage wie Größe, die Seitenaltäre dienen nur der gelegentlichen Benützung. Ein angenehmes, gleichmäßiges Licht gibt dem Langhaus aus den hochsitzenden Fenstern ein klares Licht, während der Chorraum etwas abgedämpft bleibt. Die Empore kragt wenig vor. Die Decke ist vielleicht etwas zu hart gebrochen und in

Phot. H. Collischonn, Frankfurt a. M.

HANS UND CHR. RUMMEL: KLOSTERKIRCHE THUINE

ÄUSSERES

INNERES

Phot. H. Collischonn, Frankfurt a. M.

HANS UND CHR. RUMMEL: KLOSTERKIRCHE IN THUINE. DETAIL DER AUSSENWAND

den Kassettenfeldern wohl zu großfigurig. Ein besonderes Gewicht wurde auf die farbig-malerische Ausgestaltung des Altarraumes gelegt. Georg Poppe in Frankfurt hat ein mächtiges Mosaik entworfen, das von Puhl, Wagner, Heinersdorff-Berlin ausgeführt wurde. Der thronende Christus-König erhebt segnend die Hand, an seine Kniee gelehnt stehen St. Georg (der Patron der Kirche) und die hl. Elisabeth. In roten und gelben starken Farben ist das imposante Bild gehalten, denselben Farben, die auch in der kristallinisch aufgeteilten Wand von dunkelstem Rot über Orange ins Sonnengelbe übergehen, ausgeführt von Prof. Linnemann-Frankfurt a. M. Die Hochaltarwand und der Chor tritt somit in einem sehr starken Effekt zu dem sonst neutraler gehaltenen übrigen Raum hervor. Der formal schlicht gehaltene Altar erhält durch die schöne Metallarbeit des Antependiums (die Hirsche am Wasserquell), der schweren Leuchter und des hochragenden Kruzifixes, ausgeführt in hellem, teilweise vergoldetem Messing von Karl Borr. Berthold-Frankfurt seinen starken und festlichen Charakter. Die Nebenaltäre sind mit den ruhig wirkenden Figuren der Muttergottes und des hl. Joseph von Joh. Belz-Frankfurt geschmückt.

Der sachlich ruhige, echt klösterliche und doch stimmungsvolle Charakter der ganzen Bauausführung kommt so recht in den Seitengängen zum Ausdruck (Abb. S. 270). Im Ganzen liefert diese Kirche den Beweis, wie sich die neue Baugesinnung auch in abgelegeneren Gegenden in einer vielleicht vorsichtigeren, aber doch konsequenten und qualitativ erfreulichen Weise durchsetzt.

HANS UND CHR. RUMMEL: KLOSTERKIRCHE IN THUINE

GANG NEBEN DER KIRCHE

VORPLATZ IN DER SAKRISTEI

GEORG POPPE: CHRISTUS-KÖNIG, MOSAIK IN THUINE
KARL BORR. BERTHOLD: ALTAR
OTTO LINNEMANN-FRANKFURT A. M.: HOCHALTARWAND

JAN HUBERT PINAND: STUDIENHEIM DER PALLOTINER IN FREISING. AUSSERES

ZU PINANDS STUDIENHEIM DER PALLOTINER IN FREISING

Von GEORG LILL

Immer wieder stößt man auf die naive Anschauung, der Kampf um eine neuzeitliche kirchliche Kunst sei von einer gewissen Gruppe oder gar Klique nur zum Zwecke entfacht, um eine modische Neuerung und Richtung durchzudrücken. Sei dies Ziel erreicht, dann könne man sich befriedigt die Hände reichen und einen Klüngel an Stelle des besiegten anderen setzen. So malt sich die Angelegenheit in den Köpfen unentwegter, voreingenommener Gegner, leider auch manchmal in den Köpfen von Mitläufern und Erfolgsuchern.

Wer nicht nur kritisch die letzten sieben Jahrgänge unserer Zeitschrift durchblättert, sondern auch hier und da den Begleittext gelesen hat — selbst diejenigen, die gegen uns schreiben, haben dies nicht immer getan —, wird konstatieren müssen, daß dies nie Zweck und Ziel unserer Zeitschrift war, sondern wenn in diesen Blättern überzeugt für eine Erneuerung der christlichen Kunst, besonders auf dem Gebiete der Architektur, eingetreten worden ist, so immer nur aus dem Grunde, an Stelle der eklektischen Wiederholung alter Formen die künstlerische Schöpferkraft unserer Zeit zu setzen und auch diese Schöpferkraft nicht in subjektivistischer, profanierender und säkularisierender Weise, sondern in der Einordnung in kirchlich-liturgische Forderungen, in dem Sinn für das speziell Sakrale und all dies nicht etwa in einer äußeren, anempfundenen Weise, sondern immer mit der Feststellung, daß nur derjenige, der im Geiste der Kirche lebe, fühle und denke, das völlige Ziel erreichen könne.

Es wird höchste Zeit, daß man in einem ehrlichen Kampfe anerkenne, daß in dieser Zeitschrift nie etwas anderes verlangt und gefordert worden ist. Verschieden bleiben die geschmacklichen und rein ästhetischen Ansichten über die mehr oder weniger große Vollkommenheit der Neuschöpfungen, verschieden bleiben auch — und das sei hier auch einmal ganz offen gesagt — die Ansichten über die Eignung einzelner Richtungen für

JAN HUBERT PINAND: INNERES DER KIRCHE DER PALLOTINER IN FREISING

die neuwerdende kirchliche Kunst. Denn heute dreht sich ja nicht mehr der Kampf darum, ob wir barock oder neuzeitlich bauen sollen — denn selbst diejenigen, die noch vor drei Jahren anonym oder unter ihrem Namen für eine Wiederbelebung und Fortsetzung der barocken Kunst eingetreten sind, rücken jetzt merklich von dieser Utopie ab —, sondern um zwei wesentliche Dinge, die beide von der Einstellung zum Neuzeitlichen ausgehen; nämlich erstens, ob die wirklich schöpferischen Kräfte, die Begabungen und Könner zum Zuge kommen, und nicht wieder die geschäftigen Angleicher und Konjunkturpolitiker, die sich heute für das Neuzeitliche auch ohne inneren Drang und Gesinnung entschieden haben, ja imstande sind, bei Aufträgen zwei Varianten einreichen, eine in Barock und eine im modernen Stil. Wer nun, besonders bei wichtigen Aufträgen, berufen wird: der wirklich Künstlerische oder der Anempfinder, darüber liegt die Entscheidung bei den Auftraggebern: den Pfarrern, Klöstern, Kirchengemeinden und Ordinariaten. Eine Zeitschrift kann in dieser Angelegenheit nur dahin aufklärend wirken, daß sie immer wieder auf das Beste, Hoffnungsvollste, Genialste aufmerksam macht.

Der andere Punkt rückt von der qualitativen Auswahl zur prinzipiellen Frage, welcher Weg für die kirchliche Architektur in dem kommenden Jahrzehnt einzuschlagen oder wenigstens vorzuziehen sei, der der »Sachlichkeit« oder der der »Romantik«, oder wie Karlinger im obigen sehr bezeichnenden Aufsatz sagt: der der »Armut«, der gegenüberzustellen wäre nicht der »Reichtum« oder gar der »Luxus«, sondern die »Stimmung«, das »Verklärende«, meinetwegen sogar die »Illusion«.

Wer dieses vorliegende Heft und etwa das Doppelheft des letzten Jahrganges (XXVI [1929/30], S. 321 ff.) daraufhin durchsieht, wird die zwei Richtungen innerhalb des neuzeitlichen Kirchenbaues deutlich unterscheiden können. Auf der Seite der absoluten Neuerung: Hugo Herkommer (am stärksten etwa in Schneidemühl), Rudolf Schwarz, Ludwig Ruff (ebd. S. 231), E. Fahrenkamp (ebd. XXV, S. 353 ff.), Aug. Jos. Peter (ebd. S. 361, 364) und von Baumeistern, deren Werke hier bisher nicht abgebildet wurden: Riphahn und Groth mit der Kirche in Köln-Kalkerfeld und Rotterdam in Wiesdorf bei

JAN HUBERT PINAND:
CHORRAUM DER KIRCHE DER PALLOTINER IN FREISING

Köln. Demgegenüber stehen Dominikus Böhm, Clemens Holzmeister, Jan Hubert Pinand, Theo Burlage, Michael Weber, Michael Kurz, Albert Boßlet, Georg Buchner.

Es wäre völlig falsch, diese Gruppierung nun etwa qualitativ ansehen zu wollen, weder gegen noch in sich. Es darf auch derjenige, dem etwa die Aachener Fronleichnamskirche in ihrer nackten, kühlen Strenge unsympathisch ist, nicht vergessen, wieviel architektonisches Können gerade in diesem Baue steckt. Und trotzdem bleibt der Gegensatz auch für den, der Qualität gelten läßt und sieht. Es bleibt die peinigende Frage, ob man in eben dieser Form der »Armut« unsere Kirchen grundsätzlich bauen kann, ja bauen darf. Oder wenn man vorsichtiger formulieren will, ob dieser Stil der sachlichen Armut der Typ unserer Zukunft allein sein kann. Man wird die Konsequenz dieser Richtung nicht verkennen dürfen, man wird auch die Einheit mit dem profanen Schaffen, besonders mit den modernen Industriebauten am deutlichsten, ohne Bruch, völlig zugeben, ja man wird auch verstehen können, daß ein solcher Bau in einer heutigen Industriesiedlung völlig am Platze ist. Aber ob auch in einer reicher bewegten Gegend, etwa Süddeutschlands, Österreichs, und nicht nur in dem Reichtum der durch Natur und Kunstwollen bestimmten Gegend, sondern auch in dem größeren Reichtum einer seelischen, gemütvolleren, ja meinetwegen gefühlvoll sentimentalen Bevölkerungsschicht? Man stelle sich etwa eine solche »Kirche der Armut« in einer Gegend wie Berchtesgaden, Tölz, am Bodensee, im Salzburger Land vor — die Frage aufwerfen, heißt sie grundsätzlich verneinen.

Man kann aber noch weiter gehen. Nicht ohne Recht und zwar nicht etwa nur mit der Erkenntnis des Ästheten, der ja zur Zeit sehr wenig hoch im Kurse steht, sondern auch mit dem Gefühl des religiös Empfindenden weist Karlinger auf die Verwandtschaft mit dem Geist des hl. Franziskus auf. Und trotzdem, sind im 13. Jahrhundert nur Minoritenkirchen der klösterlichen Armut, Demut und Askese gebaut worden, sondern nicht auch gleichzeitig die glänzendsten, berückendsten und zaubervollsten französischen und deutschen Kathedralen? So werden wir auch heute nicht nur Kirchen für »Werkchristen« bauen können und dürfen — auch Karlinger warnt vor dem Doktrinarismus eines einzigen Typs — sondern wir müssen trotz unserer wirtschaftlichen Armut, trotz der Ernüchterung unseres heutigen technischen Weltgefühls, trotz der Riesenbedürfnisse unserer Großstädte niemals vergessen, was die Schönheit des Geheimnisvollen, des Irrationalen, des Phantasie- und Geistvollen für unsere Sakralbauten bedeutet hat und immer noch bedeutet und erst recht in Zukunft bedeuten wird. Gerade hier wird auch das Verlangen der traditionellen Verbundenheit sein Recht finden können, allerdings nicht im Sinne der Stilimitation zeitlich bestimmter Formen, wie es nun einmal romanisch, gotisch, barock auch unter restloser Anerkennung ihrer einzigartig zeitlichen Bedeutung sind, sondern in dem schöpferischen Fortbilden zeitloser Raum- und Flächenvorstellungen.

So möge dieses Heft, wie es von Holzmeisters genialen Arbeiten eingeleitet wird, auch mit einem Werk geschlossen werden, das eine ähnliche Gesinnung zeigt. Ich meine Jan Hubert Pinands Studienseminar der Pallotiner in Freising. Pinand ist so etwas wie Hausarchitekt der Pallotiner. Er hat ihnen in den Jahren 1925/26 ihre neue Klosterkirche in Limburg gebaut (vgl. Christl. Kunst XXIV [1928/29], S. 268, 272ff.). Es war sein erster Kirchenbau, im Äußeren noch vielfach gebunden, im Inneren mit seiner riesigen parabolischen Wölbung schon völlig im Geiste einer neuzeitlichen Stimmungskunst. Ohne Zweifel bedeutet der jetzige Bau einen ganz wesentlichen Schritt zur Ausgeglichenheit vom Inneren zum Äußeren.

Verlangt war eine Unterkunft für die heranwachsenden Knaben, die das Gymnasium zu Freising besuchen und sich zum Missionsberuf vorbereiten. Also kein eigentliches Kloster, sondern eine neuzeitliche katholische Erziehungsanstalt. Als Platz wurde der nördliche Berghügel neben Freising gewählt, wo bisher als einziger, etwas aufgelöster Block die neue Jägerkaserne stand.

Pinand hat eine geschlossene und doch kubisch gut variierte Baugruppe gewählt, die sich in einem hufeisenförmigen Hof öffnet, flankiert von Kirche und einem Wohntrakt, während sich nach rückwärts an einen einzeln vorstoßenden Trakt Wirtschaftsräume und Wirtschaftshof anschließen (Abb. S. 271). Als Baumaterial ist ein dunkler Blankziegel gewählt. Bei aller Bescheidenheit der baulichen Formen und der Größenverhältnisse hat die Gesamtanlage doch in ihrer wohlproportionierten Geschlossenheit etwas Imposantes

JAN HUBERT PINAND: ALTAR DER KIRCHE DER PALLOTINER IN FREISING. TABERNAKEL UND GRUPPE VON KARL BAUR-MÜNCHEN

JAN HUBERT PINAND: KANZEL DER KIRCHE DER PALLOTINER IN FREISING. RELIEFS VON KARL BAUR-MÜNCHEN

und stimmungsmäßig das Gefühl der stillen Geborgenheit. Auch städtebaulich ordnet sich die Baugruppe gut gegenüber den langgestreckten Baumassen des Domberges und des weiter zurückliegenden Weihenstephaner Berges gut ein.

Wenden wir uns zur Kirche. Es handelt sich um kein selbständiges Gotteshaus, deshalb ist sie in den Bautrakt als Glied mit einbezogen. Ein schlichtes rechteckiges Schiff, das durch den vorspringenden, kampanileähnlichen stumpfen Turm erst als Gotteshaus herausgehoben wird. Die Raumgröße und Raumverteilung des Inneren wird durch den Zweck diktiert, den Studierenden zu dienen. Ein einheitlicher Raum, der nur auf der einen Seite schmale hochsitzende Schlitzfenster hat, die genügend, doch gebrochenes Licht einlassen, wodurch die Kälte, die sonst ein solch ungegliederter rechteckiger Raum leicht bekommt, vermieden wird. Der Hauptaltar ist betont in einen eigenen Altarraum gestellt, dagegen sind die notwendigen Seitenaltäre, da eine Reihe von Patres im Studienseminar wohnen, asymmetrisch in ein niederes Seitenschiff verlegt, das sich mit rhythmisch gegliederten Spitzbogenarkaden gegen das Hauptschiff öffnet (Abb. S. 272). Auch in dieser Anordnung tritt wieder der Zug zu stimmungsvollen Effekten hervor, weil die Lichtwirkung in den niederen Kapellen vielfach abgedämpft ist, ja durch die kleinen, figürlichen Glasfenster in einem zum erstenmal verwendeten farbigen Glasschnitt von Auer eine ganz besondere mystische Stimmung erhält. Darüber läuft ein Verbindungsgang zur Orgeltribüne, der sich mit niederen gedrückten Spitzbogen gegen die Kirche öffnet. Die Fenster im Hauptschiff entbehren noch der endgültigen Verglasung — man wird nur lockere Einzelfiguren auf leichtem Kathedralglashintergrund verwenden können — und auch die Konsolen an den Wänden sind noch nicht mit Figuren besetzt. Die ruhig feierliche Kanzel ist seitlich vom Chorbogen in Untersberger Marmor ausgeführt (Abb. S. 273, 275).

Fertig ist dagegen der sehr eindrucksvolle Altarraum (Abb. S. 273). Auch er öffnet sich mit dem einfachen gedrückten Spitzbogen gegen die Kirche, einer Form, die überall wieder an Arkaden und Fenstern auftritt. Aber während das Langhaus flach mit starken Durchzugsbalken gedeckt ist, wird die Wirkung des Chores durch die durch Gurte gegliederte Wölbung verstärkt. Von zwei Seiten erhält der Chor sein Licht, einmal von der Epistelseite, wo sich der Turm anschließt, der aus zwei hohen Doppelfenstern reiches indirektes Licht in den Raum fallen läßt. Und eine zweite Lichtquelle, auch indirekt, ist hinter dem schmalen Chorumgang angebracht. Zwischen den schmalen, jäh emporschießenden drei Abschlußarkaden fließt ein fein verdämmerndes Licht herein. Zwischen den Trennungspfeilern ist in rötlichem Marmor in ausgezeichneter architektonischer Einfühlung die schlichte und doch monumentale Mensa eingebaut, auf der sich Tabernakel und Expositionsthron erheben. Auf diesen als Sockel steht zwischen den Pfeilern die Bronzegruppe der Taufe Christi von Professor Karl Baur-München (Abb. S. 275). Die Kirche ist nämlich dem hl. Johannes dem Täufer in Hinblick auf die Missionstätigkeit der Pallotiner geweiht. Die Gruppe ist in ihrer Einfügung, ihrer Durcharbeitung, aber auch in ihrer religiösen Innigkeit eine ungewöhnliche Leistung. Über ihre Gesamtbewertung müßte einmal in anderem Zusammenhang gesprochen werden. Hier sei nur darauf hingewiesen, wie sich in ihr moderne monumentale Einfachheit mit einer Illusionskraft vermählt, die doch wieder auf gewisse barocke Lösungsmöglichkeiten weist. Ausgezeichnet, wie die an und für sich nicht sehr große Gruppe völlig dominierend in Architektur und Licht als der eigentliche geistige Mittelpunkt der Kirche steht. Der ganze Chorraum ist so in stufenweiser Steigerung Blickpunkt und Zelle des Gotteshauses geworden. Das Katholische, Liturgisch-Eucharistische einer solchen Kirche ist in einer glänzenden Weise zum Ausdruck gebracht, womit von neuem bewiesen wird, daß neuzeitliche Kunst überraschend tief und überzeugend kirchlich sein kann.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

EINE KRITISCHE KUNSTREISE DURCH DIE DIÖZESE OSNABRÜCK

Anläßlich einiger Vorträge, die ich in der Diözese Osnabrück im Februar zu halten hatte, wurde mir von maßgebender Seite in liebenswürdiger Weise die Möglichkeit verschafft, einige Tage mit dem Auto den westlichen Teil der Diözese Osnabrück zu bereisen, etwa das Dreieck, das von Bremen, Papenburg und Osnabrück umschrieben ist. Angeregte Gespräche über alte und neue Kunst, über denkmalpflegerische Fragen wie neues schöpferisches Gestalten führten zu einer intensiven Versenkung in kleinem Kreise. Der Einheimische wie der Nichtbodenständige ergänzen sich bei solchen Gesprächen in vorteilhafter Weise, weil der eine die besonderen Bedingungen der Gegend kennt, der andere aber als der persönlich Ungebundene und Unvoreingenommene manches kritischer in größerem Vergleich sieht. So ist unvermerkt in mir die Idee entstanden, über diese Reise einen kleinen Bericht auch für die Allgemeinheit zu machen, nicht nur um für rein lokale Fragen zu interessieren, sondern in einem mehr oder weniger zufälligen Querschnitt durch eine deutsche Diözese die heutige Schichtung und Lage kirchlicher Kunst klarzulegen.

Bei einer so eiligen Reise interessieren vor allem drei Gebiete: wie tritt uns alte Kunst in Qualität und Erhaltungszustand entgegen, was hat das 19. und beginnende 20. Jahrhundert daran verändert aus seelsorglichen Bedürfnissen wie kunsthistorischem Besserwissen, wie setzt sich neuer Geist nach dem Kriege durch?

Überraschend für den Süddeutschen, der die Gegend nicht kennt, sind die wuchtigen kleinen romanischen Landkirchen, die sich häufig nicht mit einer bescheidenen Gestaltung begnügten, sondern stärkste und reichste Gliederung zeigen. Etwa die heute verlassene, aber denkmalpflegerisch behütete Kirche von Wallenhorst, ein wundervoll gegliederter Raum aus dem 13. Jahrhundert, in dem Größe wie Intimität in gleicher Weise spricht, oder die harmonisch ruhige Anlage der alten Klosterkirche in Wildeshausen, die im Innern wie im Äußeren von ergreifender Monumentalität ist. Nur bedauerlich, daß auch nach diesen wertvollen und einzigartigen Denkmälern neuzeitliche Bedürfnisse die Hand ausstrecken, so etwa in Altenoythe, einer Kirche von geradezu märchenhafter Verträumtheit. Eine frühromanische Kirche wurde im Übergangstil des 13. Jahrhunderts in kraftvollster Weise, aber doch in intimeren Größenverhältnissen erweitert. Für diese Kirche existiert ein geradezu rücksichtsloser Erweiterungsplan, der mit einem schwerfälligen Aufwand die ganze Idylle erdrücken würde. Wie überhaupt mit diesen alten Kirchen denkmalpflegerisch rücksichtslos umgegangen wird, dafür ist die ausgezeichnete romanische Kirche von Belm ein Beispiel. Weil sich in der monumental schönen Quadermauer durch äußere Verhältnisse etwas Feuchtigkeit zeigte, hat man die Außenwand mit Zement verputzt! Dadurch ist die Wand in der Struktur und der Farbe verdorben, die Feuchtigkeit aber erst recht in die Wand getrieben, da ja der Zementverputz die Verdunstung verhindert. Mit einem Abzugsgraben und Ausbesserung mit reinem altem Kalkmörtel hätte man die Gesundung einwandfrei durchführen können. Auch bei dieser Kirche droht die Erweiterung, die vielleicht hier durch das Ansetzen eines Querschiffes mit Apside durch einen taktvollen Architekten zu lösen wäre, während es für Altenoythe wohl überhaupt keine Lösung gibt.

Dafür ist man an anderer Stelle um so ängstlicher. In Borgloh steht eine völlig verbaute, aus den verschiedensten Bestandteilen des 16. bis 18. Jahrhunderts bestehende Kirche, deren Innenraum durch vielfache Veränderungen stimmungslos und unproportioniert geworden ist. Diese Kirche meint man erhalten zu müssen, obwohl nur der Turm erhaltenswert ist, während nach Abreißen des Langhauses durch eine Verlängerung über das jetzige Presbyterium hinaus eine einwandfreie Lösung der Erweiterung durch einen guten Architekten zu finden wäre. Auch bei der Denkmalpflege muß eben die Qualität entscheiden. Es gibt einzigartige künstlerische Lösungen der Vergangenheit, die auch gegen alle Anforderungen der jetzigen Zeit geschützt werden müssen. Dafür kann man bei anderen Fällen, wo mehr antiquarischer als künstlerischer Sinn nach Erhaltung ruft, der neuen Zeit und den neuen Notwendigkeiten Raum geben, besonders wenn wirklich etwas künstlerisch Wertvolles an dessen Stelle kommt.

Eine lebendige Denkmalpflege legt ja den größten Nachdruck darauf, daß Qualität zu Qualität kommt, mögen auch Jahrhunderte die stilistischen Anschauungen trennen. Das 19. Jahrhundert hat einen anderen Standpunkt eingenommen. Aus doktrinärem Intellektualismus konnte es nur Stilverwandtes nebeneinander dulden und hat schonungslos Barock und Rokoko aus romanischen und gotischen Kirchen entfernt, ohne dabei zu sehen, daß es lebendige, schöpferische und beseelte Kunst geopfert hat, um tote, unkünstlerische und seelenlos empfundene Imitationen einzutauschen. Peinlich empfindet man diesen Widerspruch in den Hallen des Osnabrücker Domes, wo zu den mächtigen Formen der romanischen Architektur der dünn wirkende Überreichtum der Malerei nur als Attrappe wirkt. So ist auch die spätgotische Hallenkirche zu Meppen in romantisch kleinlicher Weise ausgemalt. Die breit gelagerte Großräumigkeit dieser echt niedersächsischen Kirchenanlage würde in weiß gekalktem Raum mit farbigen Rippen und einigen großzügigen Fresken an dominierender Stelle zu ganz anderer imposanter Wirkung kommen. Selbst die verwandte Hallenkirche zu Hasselüne ist noch zu reichlich mit Ornamenten versehen.

Das unglückliche Gefühl des 19. Jahrhunderts, alles, was irgendwo gesehen und schön empfunden wurde, wahllos auf ein anders geartetes Objekt zu übertragen, hat auch die Gymnasialkirche zu Meppen in ihrer Schönheit verdorben, indem man in dieser Kirche, die in ihrer barocken Anlage ganz auf Licht gestellt ist, schlechte und dunkle Glasmalereifenster angebracht hat. Sie müßten bei einer notwendigen Innenrestauration, die auch die verdorbene farbige Fassung der Wände und Altäre zu erneuern hätte, entfernt und durch helles

rheinisches Glas ersetzt werden. Nur müßte diese Innenrestauration mit feinerem Gefühl für die Eigenart des Materials durchgeführt werden als in Aschendorf, wo die barocke Einrichtung in der spätgotischen Hallenkirche recht speckig und ledern, die Reliefs zu schillernd bemalt worden sind. Auch die entzückende kleine Rokokokirche in Clemenswerth bedarf dringend einer sachverständigen und gefühlvollen Restaurierung, da sie im 19. Jahrhundert in ihren feinen Farbenschwingungen völlig verdorben wurde.

Die Bevölkerungszunahme seit Ende des 19. Jahrhunderts hat natürlich zu zahlreichen Neubauten geführt. Uns interessieren vor allem die aus den letzten Jahrzehnten. Eine typische Kirche des nachempfundenen Schemas findet man in Schledehausen, wo Architekt Lutz in romanischen Formen eine Kirche hingestellt hat. Durch die Sucht nach zu großem äußeren Reichtum wurde der Innenraum völlig verdorben, indem die zwei an den Längsseiten angefügten Apsiden die feierliche Ruhe der Wandflucht unangenehm unterbrechen. Wer überhaupt Gefühl für Einordnung in Landschaft und Ortsbild besitzt, wird den erschreckenden Unterschied zwischen einer alten romanischen Kirche wie etwa Altenoythe und einer solch normierten Stilkirche geradezu unangenehm empfinden. Der Unterschied liegt dabei nicht nur in den malerischen Verwitterungserscheinungen an noch gut erhaltenem Material, sondern wesentlich in der Härte und Kälte der nachempfundenen Formen und der handwerklichen Bearbeitung hier und der künstlerischen Phantasie und der handwerklichen Lebendigkeit dort. Verblüffend sieht man diesen Wesensunterschied in dem idyllischen Wallfahrtsort Rulle. Ein ländliches bescheidenes Wallfahrtskirchlein war vorhanden, vielleicht ein bißchen grob und ungeschlachtet, aber gerade in dieser bodenständigen Art von einer entzückenden Unberührtheit in der Waldgegend, heimlich, geborgen und traut. Und was hat man gemacht? Man hat an diese niedersächsisch-bäuerliche Landkirche einen aufwendigen großspurigen Neubau im gotischen Kathedralstil nach Plänen von Renard angebaut. Gewiß ist der Neubau elegant, reich detailliert. Aber neben der Massigkeit des alten Teiles wirkt der andere Größenmaßstab gesucht, erst recht in diesem Waldidyll. Auch im Innern ist es nicht gelungen, den ruhigen gesammelten Raum des Alten mit dem lichterfüllten Neuen in richtige Verbindung zu setzen oder — was das Schwerere gewesen wäre — in künstlerischen Gegensatz zu bringen und damit zu einer sakralen Steigerung zu führen. Nicht am Können fehlt es dieser Erweiterung, sondern dem taktvollen Ein- und Unterordnen.

Diesen Mangel der Anpassung an das Ortsbild vermißt man auch in Schapen, wo für eine noch stehende, viel zu kleine und armselige Kirche, eine romanisierende Stadtkirche von Feldwisch-Drentrup gebaut wurde, in plumpen, ungefügen Formen, auch mit harten Überschneidungen im Innern. Aber das Bedenklichste bleibt, daß sie sich mit ihren Größenverhältnissen nicht dem Ortsbild einfügt.

Versuche, Barockformen für die neuzeitlichen Bedürfnisse zu beleben, sind mißglückt. Die Kirche in Icker von Rabe ist hölzern im Äußeren. Das Gefälligere des saalartigen Innenraumes ist in der Farbtönung ungeschickt. Gerade die Barockkunst braucht ja Schwung, Phantasie, aber auch eine gewisse Aufwendigkeit, die heute weder nach unserer Gefühlseinstellung wie unserer materiellen Lage möglich ist. So ist die Gefahr, daß an Stelle der barocken Massigkeit ungeschickte Schwerfälligkeit tritt, wie man dies an der neuen Wallfahrtskirche in Bethen bei Kloppenburg, erbaut von Sunder-Plaßmann, konstatieren muß. Die Details der Gesimse und Profile sind hart und ausdruckslos, der farbige Zusammenklang der schwarzen Pilaster auf rotem Sandsteinsockel unmöglich, ganz abgesehen davon, Marmor mit Sandstein derartig zu verbinden. Man kann eben keine Barockkirche bauen, wenn man wegen Ersparniszwecken an dem Reichtum der Profile, der Fülle der Steinhauerarbeit, dem ausgewählten Material, an Stuck und Fresken zu sparen hat. Und selbst wenn man gute Vorbilder heranzieht, wird die Ausführung künstlerisch unerträglich.

Schon vor dem Kriege hat man deshalb gestrebt, von der Stilimitation wegzukommen. Ein Beispiel dafür ist Wellendorf, erbaut von Kriege, wenn auch im Wechsel von Bruchstein und Zementbewurf nicht einwandfrei, auch im Innern etwas ängstlich. Neue Architektur braucht auch nicht so entsetzlich stimmungslos (abgesehen von den schlechten Verhältnissen) wie in Bramsche, erbaut von Güldenfuß, zu sein. Eine neuzeitliche Kirche kann bei aller Sparsamkeit doch voll sakraler Würde und künstlerischer Schönheit sein. Ein gutes, ja ein glänzendes Beispiel dafür ist Schöningsdorf bei Meppen, fast schon an der holländischen Grenze, erbaut von Theo Burlage. Ein einfaches, langgezogenes Straßendorf in verlassener Moorgegend, aber die Kirche sitzt beherrschend und doch nicht aufdringlich darin, ein ernster Klinkerziegelbau mit hoher Stirnwand, auch im Innern die ernste Stimmung des Klinkerziegelbaues ohne Verputz festgehalten, nochmals gesteigert durch das ernste, riesengroße Kruzifix von Burges; aber dann aufleuchtend an den Seitenwänden ein Streifen von glühenden Glasfenstern mit Symbolen und ein Kreuzweg in Glasmalerei von Landmann. Eine Landkirche, die wirklich neuzeitlichen Geist, neuzeitliche Form in sakral prachtvoll gebändigter Stimmung zeigt. Von demselben Burlage ist die neue Kirche in Bremen-Hastett. Seine erste Kirche in Leipzig-Connewitz wird hier vom Rund ins Halbrunde weiterentwickelt. Ausgezeichnet, wie sich hier eine persönlich kultivierte Geschmacksrichtung auch im Sakralen ausspricht; wie bei aller Intimität und Bescheidenheit des Diaspora-Gotteshauses doch die Erhebung in das Geistig-Künstlerische, in das Persönlich-Schöpferische vorhanden ist. Das Weggehen von der ausgetrockneten Norm ist ja allein, was uns retten kann. Nicht die unerreichbare Schönheit einer romanischen Landkirche, einer gotischen Kathedrale oder einer barocken Wallfahrtskirche ist das, was der neuzeitliche Mensch nicht mehr zu würdigen verstünde, sondern unerträglich ist ihm die ausgelaugte Imitation, das Schema, der Baustil nach Lehrbüchern geworden.

Wenn sich ein neuzeitlicher Architekt auch an die Ergänzung von Altem macht, dann muß er erst recht zeigen, was er zu gestalten vermag. Burlage hat dies in Neu-Ahrenberg bewiesen, wo er an eine recht durchschnittliche rechteckige Kirche aus der Frühbiedermeierzeit von 1829 eine Rotunde anschloß. Außen mögen einige Härten im Anschluß vom Rechteck an die

Rotunde bemerkbar sein. Dafür ist hier im Innern — etwa im Gegensatz zu Rulle — der Übergang glänzend gelungen, ja sogar eine Steigerung erzielt. Auch der neuzeitliche Versuch, an Stelle eines Altarbildes einen Altarteppich, in Applikationstechnik, der Passionsszenen nach Entwurf von Landmann zeigt, ist nicht nur erträglich, sondern sogar ein besonderer Vorzug dieser eigenartigen und doch im Stile einer Landkirche bleibenden Lösung. Wie man selbst bei einer ganz mißglückten architektonischen Lösung, wie der neuromanischen Kirche von Gersten, durch Teppiche und Fresken von Landmann, durch Altäre von Nolde doch noch künstlerisch verbessern kann, wenn man mit Geschmack vorgeht, ist lehrreich und nachahmenswert.

Man muß eben den Mut haben, etwas künstlerisch Starkes in unsere Kirchen zu bringen, natürlich nicht mit individualistischem Eigenwillen, sondern mit dem Gefühl für die Möglichkeiten. So ist in dem kleinen bescheidenen protestantischen Kirchlein in Bingum (Ostfriesland) eine echt kalvinisch schmucklose Innenausstattung: kalkweißer Raum mit hellblauem Gestühl. Hier hat Landmann mit einem Glasfenster mit zwei Figuren, ausgeführt von den Werkstätten Deppen in Osnabrück, eine Stimmungskraft voll Schönheit und Wärme hineingebracht, ohne im geringsten die ländliche Idylle zu zerstören. Die Versuche, mit guten Glasfenstern die Stimmung der Kirchen zu vertiefen, sind schon seit längerer Zeit in der Diözese Osnabrück mit Erfolg unternommen. Ich erinnere nur an Fürstenau, wo neben den Fenstern von Zepter aus dem Jahre 1924 die geometrischen von Landmann von 1930 stehen (Ausführung von Deppen). Nur muß man sich bei all diesen Ausstattungen vor dem Fehler hüten, kirchliche Monumentalkunst mit erzählender Illustrationskunst zu verwechseln. In Twistringen ist die Ausmalung von Brey in Geldern mit bunten, phrasenhaften Gemälden in dünnem „Jugend"-Stil und unruhig flackernden gestreiften Säulen, dazu mit grob naturalistischen Stationsbildern nicht um diese Klippe herumgekommen.

Im ganzen wird man über die Kunstentwicklung in der Diözese Osnabrück innerhalb der letzten 20 bis 30 Jahre sagen können, daß sie darum ringt, die Zeit der Stilimitation zu überwinden, daß schüchterne Versuche allmählich zu einem verheißungsvollen Aufschwung gedeihen. In Osnabrück geht es wie in allen deutschen Diözesen, die etwas ferner von den Zentralen deutscher Kunst liegen, vor allem um das Grundsätzliche: nicht im engbegrenzten Provinziellen unterzugehen, diese furchtbare Gefahr, die schon einmal in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der deutschen Kunst drohte, dann aber in den meisten deutschen Gegenden durch den Barock überwunden wurde, während im 19. Jahrhundert die Kunst und besonders die kirchliche fast rettungslos diesem Schicksal verfallen ist. Heute, wo trotz aller Bedenken und Opposition verheißungsvolle Möglichkeiten der Besserung vorhanden sind, handelt es sich bei der Kunstpolitik in den deutschen Diözesen vor allem um drei Dinge, nämlich wie kann man in der Diözese selbst verheißungsvolle Ansätze kräftigen, wie weit sind für schlechter besetzte Kunstgebiete gute Kräfte zur Niederlassung zu bewegen und wie sind für große, überragende und vorbildliche Aufgaben auch Kräfte außerhalb der Diözese heranzuziehen. Das Gefährlichste wäre es, alle diese Fragen dem Zufall zu überlassen, weil dann nie eine zielbewußte Kulturförderung entstehen kann. Eine starke Hand, ein klarer, überzeugter Wille, der sich einen Überblick über die zeitgenössischen Möglichkeiten und sakralen Bedingtheiten verschafft hat, ein nicht eingeschränkter großzügiger Charakter, der auch über die engen Grenzen der Diözese hinausschauen und Fühlung nehmen kann, wird hier am richtigen Platze sein. Um ihn wird sich dann das kristallisieren, was Papst Pius XI. in seinen „Disposizioni pontificie in materia d'arte sacra" vom 1. Dezember 1925 von einer Diözesankunstkommission verlangt. Möge Osnabrück, mögen den andern deutschen Diözesen solche Kommissionen voll Lebendigkeit, Verständnis und Geschmack gerade in der kommenden Zeit beschieden sein!

Georg Lill

BERICHT AUS MÜNCHEN

Die Galerie für christliche Kunst hat die Holzmeisterausstellung des Vormonats um ein Mehrfaches an Skizzen, Plänen und Photos erweitert, so daß der Besucher ein umfassendes Bild von Holzmeisters Leistungen gewinnt. Holzmeisters Architektur kann als Entfaltung des Sakralen in der modernen Baukunst betrachtet werden. Nachdem die überwuchernden Schlingpflanzen überkommener Vorstellungen vom Bauwerk genommen waren, diente das Haus komfortabel und uniform dem Wohnzweck. Aber von der materiellen Vollkommenheit, vom Zweck, auch vom geschmacklich gut verpackten Zweck bis zur Kirche ist ein weiter Weg. Die Architekten, die Kirchen bauen wollten, mußten erst unter dem Zeitgeschmack den Zeitinhalt ausgraben, mußten fühlen, wie in der uniformen, kollektiven Siedlung die Sehnsucht nach dem einmaligen und übergeordneten, namengebenden Zentrum immanent war. Die namengebende Besonderheit des Kirchenbaues wird jetzt wieder eingeräumt. Aber das Andere, daß jeder Sakralbau zur Zwiesprache mit dem Ort seines Daseins verpflichtet ist, daß er sich von ihm herleiten und in ihn ausströmen muß, das ist die Scheide der Anschauungen. Der uniforme Architekt entscheidet sich für das Überallmögliche; ein gegenwärtiger Sakralarchitekt muß sich für das Einmalige, für den Anspruch der jeweiligen Gelegenheit entscheiden und zwar in dem hohen Sinn, in dem Goethe seine Gedichte Gelegenheitsgedichte nennt. Der erste Eindruck von der Klemens Holzmeister-Ausstellung ist das Bekenntnis zur Gelegenheit. Da ist die Kirche von Merchingen im Saargebiet mit der dumpfen, nahezu mythischen Fassade, da ist Blankenese in Altona bei Hamburg mit der blanken, sauberen, eindeutigen Trommelhaftigkeit der Form, der Sockelung durch den Umgang, gleichzeitig gefällig und würdig, da streckt sich lang auf dem Gloggnitzer Hügel ein Hallenbau, dessen Seitenflügel das kräftige, eng verschwisterte Paar der stumpfen Türme vorbereiten, da liegt das Kloster Hermeskeil mit seinem kräftig von innen heraus gesteigerten, geschlossenen Gebäuderechteck, tröstlich, melodienreich und burghaft in der Ebene. Auch die Innenräume entsprechen den Besonderheiten der Aufgabe. In Merchingen blickt man in der Halle in ein offenes, schiefes Dach, dessen Gebälk an der Seite stehende Heiligenfiguren von romanischer Einfachheit beherbergt. Der Altar ist mit dem Sängerchor einfach und selbstverständlich verbunden. In Glogg-

nitz überströmt das Licht den Altar, der als blendendes Jenseits eine flachgedeckte, dunkle, auf eine beklemmende Art feierliche Halle abschließt. Auch in der Wiener Krimkirche empfängt der unter einen Glasdachzylinder gestellte Altar eine Flut von Licht, die in die niedere Halle einströmt, die Seitenschiffe aber dunkel läßt. Die Wiener Krimkirche und eine Nürnberger Kirche kommen dem modernen kubischen Ideal am nächsten und entwickeln die unvermittelte Auflösung in Baublöcke, die teils lasten, teils steigen bis zu architektonischer Atonalität. Ob sich solche Bauart für Kirchen bewähren wird, muß abgewartet werden. Unter Holzmeisters Kirchen wirken diejenigen, die mit romanischer Kernhaftigkeit den sakralen Charakter des Baues unzweideutig aussprechen, stärker als die beiden zuletzt genannten. Neben Holzmeisters Architektur halten sich ebenbürtig Albert Burkarts Fresken für die Auerbacher Pfarrkirche, die bereits zwei Tafelbilder von Burkart besitzt. Von den vier Stücken sind zwei für die Wand hinter dem Hochaltar gedacht. Auf dem Hochaltar wird ein großer holzgeschnitzter Kruzifixus von Karl Baur errichtet werden, auf dessen Kreuzstamm und Querbalken die beiden Hochaltarfresken in ihrer Komposition Rücksicht nehmen. Sie stellen zwei von außen nach innen herabsteigende Menschengruppen dar: die Teilnehmer an der Kreuzigungsszene. Eine tiefere vordere und eine rückwärtige höhere Schicht heben sich voneinander ab. Jedoch machen die Figuren keinen Anspruch auf Tiefenwirkung. Sie sind vielmehr malerisch gestaltete Flachreliefs von weicher, lyrischer Verhaltenheit. Die Gebärden und die zarten Farben entsprechen sich rechts und links in einer Art von offenem reziprokem Kontrast. Wie Melodie und Begleitung folgen sich die in giottesker Schwere niedersackenden Gewänder. Das jungfräuliche Schweigen des Ganzen entspricht einer jugendlichen menschlichen Lage. Die beiden anderen Fresken sind für die rechte Chorwand bestimmt. Sie behandeln den Traum Josephs und die Flucht nach Ägypten. Von der am linken Bildrand errichteten Geburtshütte aus führt ein sanfter Fluß der Handlung und der Landschaft nach rechts. Die Gewänder der im Organischen auf die durchgehende Form vereinfachten und gewölbten Gestalten verhüllen die Leiber und werden über den Partien der Gesichter und der Hände aufgebrochen wie Schalen reifer, platzender Früchte. Es ist schade, daß die beiden Fresken so nahe nebeneinander angebracht werden sollen. Für die mittelalterliche Gleichzeitigkeit mehrerer Geschehnisse auf einem Platz sind sie zu sehr verselbständigt und so ist zu wünschen, daß zwischen den beiden Szenen ein ausreichendes Stück leerer Wand gewährt werde. Neben diesen beiden Hauptgegenständen der Ausstellung fällt ein Tafelbild von Walter Schulz-Matan auf, das mit dem bayerischen Blau seines Hintergrundes und der Ausbreitung leuchtenden Zierats auf den Personen alte volkstümliche Kunstübung erneuert, sie aber mit sicherem Aufbau und Ganzheitlichkeit verbindet.

Die Galerie Heinemann zeigte mit einer Kollektion von Adolf Jutz Bilder eines alleingehenden, sehr vornehmen Künstlers, bei dem die große Kunst immer an der Schwelle des Bewußtseins drängt, wie seine eruptive, abrupte Lösung des Themas vom verlorenen Sohn zeigt. Wie problematisch er dabei ist, das verbirgt die ausgleichende, melodische, magische Tonigkeit, zu der er sich bekennt. Sie verleiht seinem schlanken, in manieristische Länge proportionierten Evangelisten das ins Jenseitige hineinhorchende Wesen. Sie umfängt seine beiden, im Abstand eines Jahres sich folgenden Auseinandersetzungen mit der Christus-Johannesgruppe, an der sich eine erstaunliche Wandlung zum Allgemeinen, zum Nachdrücklichen, zum expressiven Durchmodellieren vollzieht bei gleichbleibender Voraussetzung der aristokratischen Haltung, die das Werk des Künstlers feierlich und persönlich begleitet.

An fünf Glasfenstern, für die Kirche St. Aposteln in Köln bestimmt und von den Vereinigten Süddeutschen Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, München, ausgeführt, zeigte sich bei der Ausstellung in Räumen der ehemaligen Residenz, wie günstig das Bündnis zwischen Expressionismus und Glasmalerei sich auswirkt. Seine flächige Aufteilung, seine kräftige, unbekümmerte Farbgebung, seine Vorliebe für Splitterung der Form kommt dem Wesen und dem Material der Glasmalerei entgegen. Professor Heinrich Dieckmanns Entwürfe bauen sich aus unregelmäßigen rechteckigen Flächen und kurvierten Formen auf, bevorzugen starke Farben, die in sich meistens dreimal akkordartig getönt sind und kommen zu einer kräftigen Geistigkeit, die den Eindruck der Inbrunst zu erwecken vermag. Die stilistische Inkonsequenz, manche Köpfe, Hände und Füße naturalistisch zu zeichnen, wäre zu vermeiden gewesen. Ernst Kammerer

AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST IN NÜRNBERG

Anläßlich des Katholikentages in Nürnberg wird von einem eigenen Komitee eine Ausstellung für christliche Kunst in der Städtischen Kunsthalle veranstaltet. Es sind zu diesem Zwecke die bedeutendsten Künstler auf dem Gebiete der christlichen Kunst aus ganz Deutschland mit persönlicher Einladung aufgefordert worden, sich an dieser Ausstellung zu beteiligen. Es soll damit eine qualitative Übersicht über das Schaffen der katholischen Künstler in Deutschland gegeben werden. Die Ausstellung wird am 9. August eröffnet und soll bis Mitte September zugänglich bleiben. Den Hauptbesuch wird sie jedoch voraussichtlich an den Tagen beim 70. Deutschen Katholikentag vom 26. bis 30. August haben. G. L.

Berichte aus dem Ausland

DAS MAGDALENENFENSTER AUS WEITENSFELD (KÄRNTEN)

Vor einiger Zeit ging die Nachricht durch die Zeitungen, daß das wertvollste Glasgemälde, das sich in Österreich befand, gestohlen worden war. Nach langer, unermüdlicher Arbeit ist es nun endlich gelungen, das Fenster in Berlin wohlverwahrt sicherzustellen und auch den mutmaßlichen Täter festzunehmen. Damit ist die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf dies Fenster gelenkt worden.

Unweit des kleinen Marktes Weitensfeld in Kärnten, nahe an der Waldlisiere, befindet sich die kleine Filialkirche St. Magdalena, still und versunken, anspruchslos, wie in den stillen Alpentälern solche Dorffilialkirchen oft und oft anzutreffen sind. Schmucklos erscheint der Bau, mit hölzernem Dachreiter, mit einfachem Schindel-

dache gedeckt, und doch beherbergte gerade dies Kirchlein jenes Glasfenster, das zu den ältesten gehört, die es in Europa gibt. Der Dom zu Augsburg allein hat das Vorrecht, wunderschöne Glasfenster aus dem 11. Jahrhundert zu besitzen, die Weitensfelder Tafel ist kaum 100 Jahre jünger.

Woher dies Fenster stammt, ist schwer ganz einwandfrei festzustellen, da sich keine ähnlich gleichaltrigen Fenster finden. Auch die Miniaturhandschriften, die oft Parallelerzeugnisse darstellen, finden sich spärlich; einzig läßt sich vermuten, daß es aus dem Salzburger Kreise stammt. Die Ähnlichkeit solcher Fenster mit Miniaturarbeiten ist oft überraschend und überzeugend. Wir haben dafür ein bedeutendes Beispiel in den Glasfenstern des Stiftes Klosterneuburg und dem dortselbst sich befindlichen weltberühmten Verduner Altar. Zwar liegen zwischen diesen Fenstern und diesem Altar rund 200 Jahre, doch die Nachwirkung jener Kunst blieb eben solange fühlbar. Dies oder ähnliches ist nun bei der Weitensfelder Tafel nur mit den Salzburger Miniaturen der Fall, weshalb man immer wieder versucht ist, sie selbst als salzburgische Arbeit hinzustellen.

Der Wert dieser Magdalenenscheibe ist ein ganz großer. Es wurden dem Pfarrer schon vor einiger Zeit dafür 25000 Schillinge geboten. Dieser Wert ist in Ansehung der geringen Größe dieser Tafel allerdings ganz erstaunlich. Die Höhe der Tafel beträgt 40 cm und die Breite 8 cm. Es erscheint dadurch auch ganz begreiflich, daß dies Glasfenster bis vor kurzer Zeit noch gänzlich unbekannt war und selbst den Fachkreisen erst durch den im Kriege gefallenen Paul Hauser nähergebracht wurde.

Die Scheibe zeigt in frontaler Ansicht die heilige Magdalena. In einer Hand hält sie eine Salbenbüchse, in der anderen ein Rauchfaß. Ober dem Nimbus gewahrt man die Inschrift, wogegen der sonstige Grund, gegen den sich die Gestalt abhebt, nicht markiert erscheint. Die Hände liegen streng übereinander, die lineare Fortsetzung des Rauchfasses findet sich in der kräftig betonten Gewandfalte. Die auffallende Ruhe und Symmetrie der Linienführung ist bezeichnend für die Kunsterzeugnisse der damaligen Zeit, die irgendwie von byzantinischer Kunst befruchtet wurden. Die langgestreckte Gestalt zeigt jenes Ebenmaß und jene Betonung der Längsrichtung, die wir noch in viel späterer Zeit in gewaltigen Fresken antreffen.

Es sollte endlich alles versucht werden, um solche Diebstähle und auch die Abwanderung solcher Kunstschätze ins Ausland unmöglich zu machen. Deutschland und Österreich sind Exportstaaten ihrer Kunstwerke, mit welchen sich fremde Nationen bereichern und unser Besitz stetig sinkt.

Franz Caucig

ERÖFFNUNG DES DR. FIGDOR-MUSEUMS IN WIEN

Vor einiger Zeit wurden einige Säle der Neuen Wiener Hofburg, die eine Zweigstelle des kunsthistorischen Museums darstellt, der allgemeinen Besichtigung freigegeben. In diesen Sälen sind jene Gegenstände aufgestellt, die aus der großen Dr. Albert Figdor-Sammlung ausgeschieden wurden und durch Schenkung an den österreichischen Staat kamen. Es ist noch erinnerlich, welche Sensation die Wiener und Berliner Versteigerung dieser ungeheuren Sammlung war, man hat es nicht vergessen, wie traurig es stimmte, all die unschätzbaren Werte in alle Winde zerflattern zu sehen. Dennoch muß man froh sein, daß ein ganz kleiner Teil uns verblieb, da die 2000 Stücke eine ungeheure Bereicherung unseres Museums darstellen. Eine bedeutende Zahl geistlicher Kunstwerke sind der Betrachtung zugänglich gemacht worden, die besonders für die Alpenländer irgendwie typisch sind.

Vor allem möchte ich die große Zahl glasierter Kacheln nennen, die meist einen religiösen Gedanken ausdrücken. Da sind vier solche Stücke aus Oberösterreich von Hans Vinkh (16. Jahrhundert), die teils die sieben Bitten aus dem Vaterunser, teils das Glaubensbekenntnis behandeln. Die Farben sind noch nicht zu großer Leuchtkraft entwickelt, ein dunkles Grün herrscht vor. Unter den Gemälden fallen vor allem die vier Bilder aus der Legende des hl. Oswald auf. Möglicherweise sind die Bilder aus Steiermark (15. Jahrhundert). Sie zeigen deutlich den Werkstättenbetrieb. Ein Bild davon fällt so sehr aus der Reihe heraus (Gefangennahme des hl. Oswald), daß man auf den ersten Blick die fremde Hand erkennt. Sind die übrigen drei Gemälde sparsam im Aufbau, in der Staffage und ruhig in der Anordnung, so fällt eine gewisse Unruhe und Übertreibung der Mittel an dieser vierten Tafel auf. Außerordentlich wertvoll ist ein Bild von Urban Görtschacher (1508), darstellend den zwölfjährigen Jesus im Tempel. Dies Bild zeigt, wie weit um diese Zeit bei manchen Künstlern der Alpenländer der Einfluß der italienischen Renaissance reichte, anderseits aber auch, daß die, wahrscheinlich in Norditalien geschaute neue Form der Architektur wohl gesehen, aber nicht erfaßt wurde. Tüchtig in der Perspektive, gleich seinem großen Zeitgenossen Michael Pacher, wirken seine Bauten doch nur als Staffage, einzig die Personen geben richtige Distanzierung.

Ungewöhnlich originell ist ein Tafelbild der Donauschule aus dem 16. Jahrhundert, die Heiligen Crispin und Crispinian in der Schusterwerkstätte darstellend. Das Bild, das nicht zu dem Besten seiner Art gehört, vielmehr stellenweise der Farbigkeit sehr ermangelt, ist durch die Darstellung der Einrichtung der Werkstätte von außerordentlichem kulturhistorischem Werte.

Erwähnen will ich auch ein Votivbild (steirischer Meister, 15. Jahrhundert), das die thronende Mutter Gottes mit Engeln, Stifter und Wappen darstellt. Das Wappen jedoch ist dasjenige der Familie Hinterkirchner und nicht der Familie Herzheimer. Hofrat Dr. A. Schnerich hat dies eindeutig klargelegt (Carinthia 1930), jedoch scheint die Leitung des Museums diese Veröffentlichung nicht beachtet zu haben.

Wundervoll erstrahlen die beiden Glasfenster aus der Kirche Straßengel (Steiermark) von 1350, durch deren nunmehr ermöglichtes Studium die steiermärkische Lokalschule deutlicher differenziert werden wird.

Nicht unerwähnt darf man die herrlichen Statuen lassen, wie z. B. die bemalte Holzfigur des hl. Leonhard (Brixner Meister, Ende 15. Jahrhundert) und eine vollendet schöne Madonna (salzburgisch, Mitte 15. Jahrhundert), die den großen Besitz des Museums an außerordentlich wertvollen Stücken der Holzschnitzkunst ungemein bereichern.

Kleine Holzreliefs wären noch zu nennen und viele liturgische Gebrauchsgegenstände, wie Ölkapseln, Büchsen, Reliquiendosen und Pontifikalgewänder.

Die Zusammenstellung ist geglückt, die ausgestellten Gegenstände durchwegs sehenswert.

Franz Caucig

DAS NEUE PÄPSTLICHE GELD DES VATIKANS

In Rom wurde zu den Osterfeiertagen die erste Serie der neuen vatikanischen Münzen in Umlauf gesetzt. Wir sind in der Lage, diese den internationalen Geldmarkt stark interessierenden Münzen unseren Lesern im Bild zu zeigen. Dieses neue Geld wurde infolge des zwischen Italien und dem Vatikan im Lateran abgeschlossenen Versöhnungsvertrages in der Königlichen Münzstätte in Rom für Rechnung des Vatikans geprägt. Es folgt am 15. April die zweite Serie, welche sich von der ersten nur durch die von 1929 auf 1930 abgeänderte Jahreszahl unterscheidet. Überall sah man mit gespanntem Interesse diesem neuen Gelde entgegen, welches in Bekräftigung der päpstlichen Souveränitätsrechte in der Geschichte des neuen Kirchenstaates ein Ereignis von besonderer Bedeutung darstellt. Die erste Serie, von welcher im Subskriptionswege 10000 Exemplare zum Kurse von 220 Lire ausgegeben werden, ist infolge lebhaftester Nachfrage von Sammlern und Gläubigen aus allen Teilen der Welt nahezu vergriffen, und damit praktisch aus dem allgemeinen Verkehr gezogen. Die zweite Serie wird sofort nach Erscheinen in Umlauf gesetzt, sie besteht gleichfalls aus 9 Münzen aus Gold, Silber, Nickel und Kupfer im Gesamtwert von 118 Lire 85 Centesimi. Die Münzsorten und Stücke des neuen päpstlichen Geldes sind aus dem gleichen Metall wie das italienische Geld, ebenso ist deren chemische Zusammensetzung, deren Nominalwert, die verschiedenen Größen und Gewichte, sowie der Kurswert der gleiche, so daß also das neue vatikanische Geld in ganz Italien und umgekehrt das italienische Geld in der Vatikanischen Stadt gleichen Wert und gleiches Recht besitzen.

Die Prägung des neuen Geldes erfolgte mit der alten, seit dem 20. September 1870 außer Funktion gesetzten päpstlichen Presse, die mit dieser letzten, nicht minder geschichtlichen Tätigkeit in den Ruhestand geht und Aufstellung im Vatikanischen Museum findet.

Die Serie der 9 Geldsorten, sicherlich die schönste und vollkommenste unter den derzeit in der Welt in Umlauf befindlichen Münzen, ist das Werk des berühmten Bildhauers und Künstlers des Heiligen Stuhles, Professor Aurelio Mistruzzi, welcher ein würdiger Vertreter der italienischen Schule der Medaillenbildhauerei ist, einer Schule, die nach wie vor sich stets durch ihre eminente Technik und ihre strenge Beobachtung elementarer Regeln auf der klassischen Linie hält.

In diesem mühevollen Werk, das die Herstellung des neuen päpstlichen Geldes bedeutet, ist dem Papst durch die unschätzbare Mitarbeit seines neuen Gouverneurs der Vatikanischen Stadt, Exzellenz Commendatore Camillo Seratini, der als Konservator der Medaillen des Vatikans und als Numismatiker von außerordentlichem Ruf besonders interessiert war, eine Autorität zur Seite gestanden.

Die neuen Münzen sind folgendermaßen eingeteilt und beschaffen:

100 Lire in Gold, 23½ mm Durchmesser, 8,799016 Gramm Gewicht, gezahnter Rand; 10 Lire in Silber, 27 mm Durchmesser, 10 Gramm Gewicht, glatter Rand; 5 Lire in Silber, 23 mm Durchmesser, 5 Gramm Gewicht, glatter Rand; 2 Lire in Nickel, 29 mm Durchmesser, 10 Gramm Gewicht, glatter Rand; 1 Lire in Nickel, 26½ mm Durchmesser, 8 Gramm Gewicht, gezahnter Rand; 50 Ctm. in Nickel, 24 mm Durchmesser, 6 Gramm Gewicht, gezahnter Rand; 20 Ctm. in Nickel, 21½ mm Durchmesser, 4 Gramm Gewicht, gezahnter Rand; 10 Ctm. in Kupfer, 22½ mm Durchmesser, 5,4 Gramm Gewicht, glatter Rand; 5 Ctm. in Kupfer, 19½ mm Durchmesser, 3,25 Gramm Gewicht, glatter Rand.

Die Darstellung des Ölzweiges auf den 5 Centesimistücken hat kein Vorbeispiel in der Geschichte der Münzkunde und bezieht sich ausschließlich auf die versöhnliche Bedeutung des Lateranvertrages.

Wann werden sämtliche Münzen aller Staaten der Welt den gleichen Ölzweig als Zeichen der Weltversöhnung im Bilde haben?

H. Schmid-Holzschuher

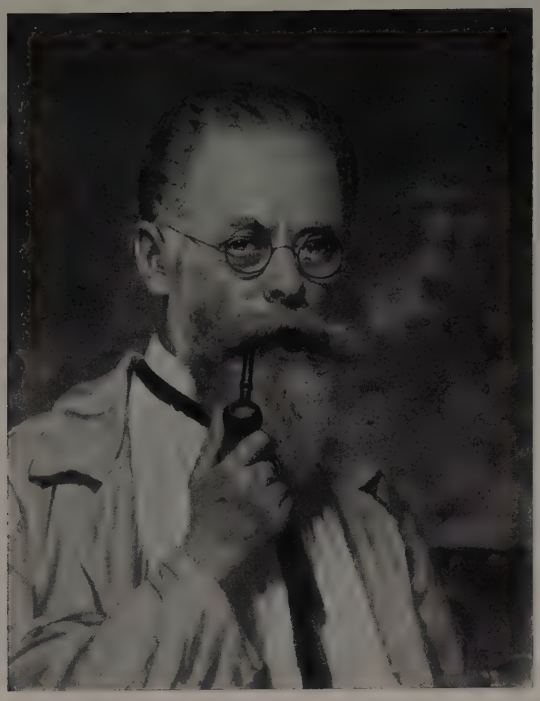
Personalnachrichten

MARTIN VON FEUERSTEIN †

Am 13. Februar 1931 starb, wie wir schon gemeldet haben, Akademieprofessor Martin von Feuerstein in München im Alter von 75 Jahren. Es ist schwer, seiner Bedeutung in der jetzigen Zeit, die in vielem das Gegensätzliche von dem erstrebt, was ihm als Ideal vorgeschwebt, völlig gerecht zu werden. Denn daß er beträchtlich über den Kreis seiner Zeitgenossen hinausragte, dafür bürgt die Fülle von Aufträgen (die wichtigsten: Straßburg, Obererheim, Padua, München), die Berufung an die Akademie der Künste in München als Lehrer für kirchliche Malerei und schließlich das große Ansehen, das er als Lehrer genossen. Unsere Zeitschrift hat seiner Tätigkeit vielfach und zum Teil ausführlich gedacht. (Vgl. Jahrg. I [1904/05], S. 49, 58; V. [1908/09], S. 341; III [1906/07], S. 266 [Die Fresken in Padua von S. Staudhamer]; XII [1915/16], S. 1 ff. [von Oskar Döring]; XIV [1917/18], S. 113; XIX [1922/23], S. 66; XXII [1925/26], S. 144 f. [von Michael Hartig]; dazu zahlreiche Abbildungen in den Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.) Seine elsässische Abstammung (er war am 6. Januar in Barr geboren) gab ihm auch einen guten Schuß französischer Art mit. Die ungeheure Geschmeidigkeit und Gefälligkeit seiner Zeichnung hängt ohne Zweifel mit dieser Blutabstammung zusammen. Die dekorative Art des 19. Jahrhunderts führt ihn ferner dazu, ein gewisses repräsentatives Pathos und eine epische Illustrationsart zu suchen. Man sieht auf seinen Bildern ungemein vieles, Anekdotisches und Kulturgeschichtliches, die Geste des Vornehmen wie die irdische Schönheit. Gerade seine Frauengestalten streben nach dieser dekorativ-gefälligen Schönheit. Der herbe Ernst wird von ihm seltener erstrebt (etwa in einem seiner besten Bilder: Brot des hl. Antonius in Freiburg-Haslach, vgl. Chr. Kunst XII, 13). Aber gerade die Leichtigkeit seines virtuosen und könnerischen Schaffens, die leicht eingehende, wenn auch nicht tiefe Charakteristik, die klare Übersichtlichkeit seiner Komposition, die bunte, leuchtende Farbe, auch ein gewisser verschönlichter Realismus seiner Figuren öffneten ihm Tür und Tor in Kirchen des In- und Auslandes und ließen

Mit Genehmigung des Vatikans »Foto Atrium«, Roma

DAS NEUE PÄPSTLICHE GELD DES VATIKANS VON AURELIO MISTRUZZI



WILHELM IMMENKAMP †

seine Kompositionen in zahlreichen Reproduktionen in breiteste Kreise verbreitet werden.

Nicht übersehen darf man seine Lehrtätigkeit. Von ihm wurden viele Schüler bestimmt, allerdings nicht in einer doktrinären Anpassung und Übernahme seiner Art, sondern in einer wohlwollenden, systematischen Förderung der besonderen Begabung der einzelnen, sind doch so verschiedene Künstlercharaktere wie Baumhauer, Baierl, Dietrich aus seiner Meisterwerkstätte hervorgegangen.

Persönlich war er ein gläubiger, vornehmer Charakter, dem in der Fülle der Arbeiten das Leben friedlich und fleißig in der Künstlerwerkstatt verlief. G. L.

WILHELM IMMENKAMP †

Kaum zwei Wochen nach seinem Lehrer von Feuerstein starb sein Schüler Wilhelm Immenkamp. Geboren am 20. September 1870 zu Essen a. d. R. kam er 1893 an die Münchener Akademie als Schüler Hackls, Marrs und Feuersteins. Er verließ sie im Jahre 1901. Seine Tätigkeit war nicht nur der kirchlich-religiösen Malerei gewidmet. Im Gegenteil, man darf sagen, daß seine eigentliche Begabung im Porträtfach lag. Sein berühmtes Wilhelm-Raabe-Bild, in einer Fassung im Museum zu Braunschweig, in einer anderen Fassung noch im Nachlaß, spricht von der Kraft seiner individuellen Erfassung. Auch sonst versuchte er sich in Landschaften und Genreszenen. Seine bedeutendsten Werke kirchlicher Malerei sind die Wandgemälde in der Maria-Himmelfahrts-Kirche in Essen und im Jesuitenkolleg in Gijon (Spanien). Vgl. Die christliche Kunst XVI (1911/12), S. 228 ff., XXIII (1926/27), S. 109 ff., ferner VI, 224 ff., IX, S. 334 ff., XIII, S. 199. Eine gewisse Verwandtschaft mit seinem Lehrer in einer Mischung

MARTIN VON FEUERSTEIN †

von barocken und realistischen Tendenzen ist unverkennbar, wenn er auch in den Arbeiten in Gijon in der Komposition bis auf Cornelius zurückgreift. Ein gerader, überzeugter, frommer Westfale ist in ihm dahingegangen. G. L.

KLEINE NACHRICHTEN

Prof. Valentin Kraus in München wird als Oblate (Drittordensbruder) in das Benediktinerkloster in Klosterschwarzach (Unterfranken) eintreten und dort als Nachfolger des verstorbenen Oblatenbruders Jakob Blaser die Bildhauerschule »St. Bernward« weiterführen. Damit kehrt der stille und bescheidene Künstler wieder in seine Heimat Unterfranken zurück.

Unser Mitarbeiter, Pfarrer Dr. Richard Maria Staud in Ötringen (Luxemburg) wurde zum Mitglied der Kommission der nationalen Denkmäler in Luxemburg ernannt. G. L.

Forschungen

NACHGOTIK — THE GOTHIC REVIVAL

Die Fragen der sogenannten »Nachgotik und Neugotik«, in einem weiter gefaßten Sinne die Fragen des Wiederauflebens und Weiterlebens alter Stile scheinen in der Gegenwart immer mehr in den Mittelpunkt des baugeschichtlichen Interesses zu rücken. Nachdem mit dem Buche von Hermann Schmitz: Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben, Berlin 1921, ein erster umfassender Vorstoß zu ihrer Lösung unternommen worden war, der allerdings ohne nachhaltigen Erfolg blieb, sind in den letzten Jahren fünf Bücher oder buchartige Abhandlungen über dieses Thema herausgekommen.

Mit Auszeichnung ist zunächst das Buch des englischen Kunsthistorikers Kenneth Clark, The Gothic Revival. A Study in the History of Taste, London, Constable a. Co. Ltd., 1928, 21 s. zu nennen, eine ganz hervorragende Arbeit, die mit rei-

chem Wissen, sicherem Blick für das Wesentliche und großer darstellerischer Kraft die Geschichte des »gotischen« Geschmackes im 18. und 19. Jahrhundert nachgezeichnet hat und damit nicht nur das alte, wenn auch für seine Zeit gewiß sehr verdienstliche Buch von Charles L. Eastlake, A History of the Gothic Revival, London 1872, ersetzt, sondern für alle weiteren Studien auf diesem Gebiete eine neue, besonders auch für die Erkenntnis der deutschen »gotischen« Bewegung wichtige Grundlage geschaffen hat.

Ungefähr gleichzeitig mit diesem Werk ist die größere Abhandlung von Alfred Neumeyer, Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts (im Repertorium für Kunstwissenschaft, Band 49, Heft 2—4) erschienen, eine sehr flüssig geschriebene, an tiefen Einblicken in das Wesen dieser Stilbewegung reiche Arbeit, der freilich für das Kapitel der Einwirkung der englischen Neugotik auf die deutsche die Kenntnis des Buches von Clark sehr zum Vorteil gereicht hätte, wenn dessen Ergebnisse Neumeyer noch rechtzeitig bekannt geworden wären. Auf die von Neumeyer mit besonderem Erfolg untersuchten allgemeingeschichtlichen Fragen war übrigens schon zwei Jahre vorher R. Lanson eingegangen, der in seinem Buch: Le Goût du moyen âge en France au XVIII^e siècle, Paris Éditions G. van Oest für die Geschichte der französischen Nachgotik manches unbekannte Material aufspüren konnte. Doch liegt bei ihm wie bei Clark der Nachdruck auf der geschmacksgeschichtlichen Seite, indes die stilgeschichtlichen Fragen in den Hintergrund treten. Auf diese aber versammeln das ganze Licht die beiden jüngsten Untersuchungen der nachgotischen Probleme von Erwin Panofsky, Das erste Blatt aus dem »Libro« Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance (im Städel-Jahrbuch, Band 6, Frankfurter Verlagsanstalt A.-G., Berlin und Frankfurt a. M., Seite 25—72), eine mit stupender Gelehrsamkeit geschriebene, tiefgründige Studie, und von E. Kirschbaum S. J., Deutsche Nachgotik (Dr. Benno Filser-Verlag, Augsburg 1930), eine in Buchform veröffentlichte Münchner Dissertation. Sie hat das große Verdienst, das gesamte »nachgotische« Material in der Geschichte der kirchlichen Architektur von 1550—1800 typengeschichtlich geordnet und den Begriff der Nachgotik von dem der Spätgotik einerseits und dem der Neugotik andererseits gesondert und als eigenen Stilbegriff sicher gestellt zu haben. Diese stilbegrifflichen Unterscheidungen, mit denen Kirschbaum operiert, verdienen als ein Beitrag zur Stilsystematik besondere Beachtung. Die Spätgotik bedeutet für Kirschbaum nicht bloß die Altersform der Gotik, sondern etwas Neues. »Sie ist im wesentlichen eine Aktuierung immanenter gotischer Potentialität durch die Faktoren der Zeit und Nation zu einer letzten Form der Entwicklung.« Demgegenüber läßt die »Nachgotik« eine Erschöpfung der spontanen Fruchtbarkeit des gotischen Prinzips erkennen. »Der Antrieb zur Veränderung kommt nicht von innen, sondern von außen, von der Renaissance, vom Barock, vom Rokoko und endlich vom Klassizismus», so daß zum Beispiel von Zdeněk Wirth, einem ausgezeichneten tschechischen Kunsthistoriker, für eine bestimmte Phase der Ausdruck: Barockgotik gebraucht werden konnte. Durch dieses Mitgehen mit den Wandlungen des Barockstiles hebt sie sich von der Neugotik ab, »als deren befruchtendes Element ein geradezu kunstfeindliches Prinzip zu betrachten ist: die Geschichte, die Wissenschaft«. Diese Resultate sind auf Grund vorzüglicher Bauanalysen gewonnen, die einen Hauptreiz des Buches bilden. Aber ich glaube, daß die Probleme doch noch auf eine tiefere Art, als Kirschbaum tut, begriffen werden könnten, wenn man sie auf die Frage nach dem Verhältnis der nachmittelalterlichen Bauherren zur Baukunst des Mittelalters reduziert. Denn in den meisten Fällen, soweit ich sie selbst untersuchen konnte, ist es der Wille des Bauherrn, daß die Bauten in Formen durchgeführt werden, die gegenüber den herrschenden barocken als altertümlich und unmodern anzusprechen sind. (Vgl. vorläufig meine Ausführungen in: Die Wandlungen des Bamberger Domes, Bamberg 1926.) Nichtsdestoweniger aber wird man in vielen Fällen mit Kirschbaum einig gehen dürfen. Für weitere Untersuchungen hat er ein Fundament geschaffen, auf dem sich um so sicherer weiterbauen läßt, als es mit bewunderungswürdiger Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit gelegt ist. Ein paar Anmerkungen korrektiver Art seien jedoch nicht vorenthalten: Bei den Literaturangaben ist außer den hier angezeigten Werken noch das sehr wichtige Werk von Georges Chenesseau, Sainte Croix d'Orléans, Paris 1921, nachzutragen, das in selten aufschlußreicher Weise die Geschichte der wichtigsten nachgotischen Kathedrale Frankreichs behandelt. — Der Seite 58 genannte Hauptmeister der böhmischen Barockgotik heißt Johann Santin Aichel. »Giovanni Santini« ist ein Rufname in ähnlichem Tone freundschaftlichen Wohlwollens, wie Lukas von Hildebrandt z. B. von seinen Bauherren »Jean Lucque« gerufen wird. — Seite 154 weist Kirschbaum gelegentlich einer Erwähnung des Baues von S. Lorenzo in Turin auf die auffällige Verwandtschaft seiner Sternrippenwölbung mit gotischen Lösungen hin. Dieser richtige Hinweis kann noch genauer präzisiert werden. Guarini ist hier deutlich von gewissen Lösungen der spanischen Spätgotik beeinflußt. In Saragossa (La Seo z. B.) sind sogar unmittelbare Vorbilder gegeben, was übrigens die schon immer vermutete Reise Guarinis in Spanien zu einer Tatsache zu stempeln vermag.

J. J. Morper

Bücherschau

Otto Stiehl, Der Weg zum Kunstverständnis. Eine Schönheitslehre nach der Anschauung des Baukünstlers. Zweite verbesserte Auflage. Mit Unterstützung der Preuß. Akademie des Bauwesens. 342 S. mit 383 Abb. Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin, Leipzig 1930. Ungeb. M. 7.50.

Es ist erschreckend, wie wenig Sinn für Architektur, für Baumassen, für städtebauliche Fragen in den breiten Massen unseres Volkes, aber auch unter unseren Gebildeten bis zu verantwortungsvollen behördlichen Stellen hinauf, vorhanden sind. Gewiß schätzt man alte berühmte Bauten, aber wenn man genauer hinschaut, weniger wegen ihrer architektonischen Eigenart, sondern wegen dekorativer Einzelheiten, malerischer Ausschnitte oder gar nur aus einer schulmäßigen Gelehrsamkeit, die dem Intellektuellen eingeprägt worden ist. Zur Malerei, zum Kunstgewerbe bestehen viel regere Beziehungen und viel mehr Verständnis für ihre besonderen Gesetze. Hier will nun das Buch von Professor Otto Stiehl an der Technischen Hochschule Berlin-Charlotten-

burg einsetzen. Er will die besonderen Gesetze der Architektur: Linien, Rhythmus, Details, Flächen, Massen, Räume, Werkstoffe, Zweck, Stil usw. fern von rein ästhetischen Auseinandersetzungen praktisch dem Laien, dem Nicht-Architekten nahebringen. So gruppiert er seine 31 Kapitel nach diesen Begriffen und führt als Belege ausgewählte Bilder aus der Architekturgeschichte aller Stilarten, von den Ägyptern und Römern bis zu den neuesten Industriebauten an. Gerade dieses Nebeneinander von stilistisch völlig Verschiedenem, aber gesetzmäßig Verwandtem macht das Buch so lebendig, so überzeugend und erfrischend. Pädagogisch ausgezeichnet ist die Einrichtung, daß unter jeder Abbildung eine kurze sachliche Erklärung und kritische Erläuterung steht. Dabei ist der Verfasser keineswegs modisch radikal, aber er hat soviel Objektivität, daß er ebenso die Schönheit eines gotischen und barocken Baues wie eines modernen in seiner tektonischen Gestaltung nahebringen kann. Ich möchte dieses Buch, das zudem, als mit staatlichen Mitteln gedruckt, ganz ungewöhnlich billig ist, in den Händen recht vieler Interessierter wissen, angefangen vom Gymnasiasten und Studenten bis zu Pfarrern, Kommunalbeamten, Juristen. Nicht nur daß manche Torheit, manche einseitige Einstellung verhindert werden könnte, sondern weil es für jeden Gebildeten eine innere Bereicherung bedeuten würde, wenn er Architektur und Stadtbild durch das Verstehen der architektonischen Bedingtheiten ganz anders erleben würde. Georg Lill

Österreichisches Archäologisches Institut. Ephesos. Ein Führer durch die Ruinenstätte und ihre Geschichte von Josef Keil. Zweite Auflage. Wien 1930. Dr. Benno Filser Verlag, G. m. b. H.

Der von Professor Josef Keil im Jahre 1915 erstmalig herausgegebene Führer durch die einst hochbedeutende Stätte erscheint nun in neuer Bearbeitung, die den gegenwärtigen Stand der Grabungen berücksichtigt. Durch eine Spende John Rockefellers des Jüngeren und durch die Hilfe der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft wurde das Österreichische Archäologische Institut in die Lage versetzt, seine ephesischen Arbeiten seit 1926 wieder regelmäßig fortzuführen. Diese neuen Grabungen kamen nicht nur der antiken Stadt zugute, sondern auch den heiligen Stätten der ephesischen Christen. Nachdem die Marienkirche schon unter Heberdey ausgegraben worden ist, haben die Österreicher die riesige Friedhofsanlage der legendären Siebenschläfer freigelegt, jener frommen Jünglinge, die während einer Christenverfolgung in eine Berghöhle flüchteten, dort in Schlaf verfielen und nach der Legende erst nach Jahrhunderten unter dem christlichen Kaiser Theodosius II. wieder erwachten. Die in den Jahren 1926 bis 1928 durchgeführte Grabung ergab eine umfangreiche heilige Stätte mit großen Bestattungssälen, Mausoleen und vielen Hunderten von Gräbern, eine Kuppelkirche, Inschriften, in denen die sieben Schläfer angerufen werden; und trotz barbarischer Verwüstung schöne Einzelfunde. Ebenso wurde die von den Griechen unter Professor Sotiriu begonnene Grabung an der Stätte der Johanneskirche Kaiser Justinians von den Österreichern seit 1927 fortgeführt, so daß dieses einzigartige Denkmal byzantinischer Baukunst völlig freigelegt und sogar in der Mitte unter dem Altare die unterirdische Kammer aufgefunden wurde, die man seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. als das Grab des heiligen Johannes verehrte.

Von der altjonischen Stadt sind bisher nur Scherbenfunde gemacht worden, vom Tempel der Artemis ist nur der Hauptbau, aber noch nicht der heilige Bezirk untersucht. Ebenso fehlen noch Aufschlüsse über die meisten Bauwerke der griechischen und der römischen Zeit. Hier harren der Wissenschaft noch große Aufgaben.

Walter Bombe

Emile Mâle, Art et Artistes du Moyen-Age. 328 Seiten, 8 Tafeln, Armand Colin, Paris 1927.

Wer sich mit der Kunst des Mittelalters und ihren Kulturzusammenhängen befaßt, kennt Emile Mâles ikonographische Hauptwerke über die religiöse Kunst des 12. Jahrhunderts, des 13. Jahrhunderts und des ausgehenden Mittelalters. Ein hübscher Kleinoktavband in der feinen Druckausstattung der Collection Ivoire vereinigt fünfzehn in verschiedenen Zeitschriften erschienene Aufsätze Mâles über Kunst und Künstler des Mittelalters. Maurisch-spanische Kunst und ihre Auswirkungen, französische Kathedralen und Portale, südfranzösische Gotik, französische Malerei des Spätmittelalters, deutsche und italienische Graphik des 16. Jahrhunderts als Vorlage der französischen Glasmalerei, gotische Elfenbeinskulpturen, das ist in einigen Stichworten der Inhalt. Mehrere Aufsätze sind Besprechungen größerer Werke, die der Meister in souveräner Beherrschung des Stoffes analysiert und zusammenfaßt. Im einleitenden Kapitel »Les aspects successifs de l'art chrétien« gibt Mâle in 28 Seiten eine Zusammenfassung seiner eigenen oben erwähnten Hauptwerke. Das Werkchen eignet sich gut als Einführung in die vielseitige Betrachtungsweise und glänzende Darstellungskunst des hervorragenden Gelehrten.

Richard Maria Staud

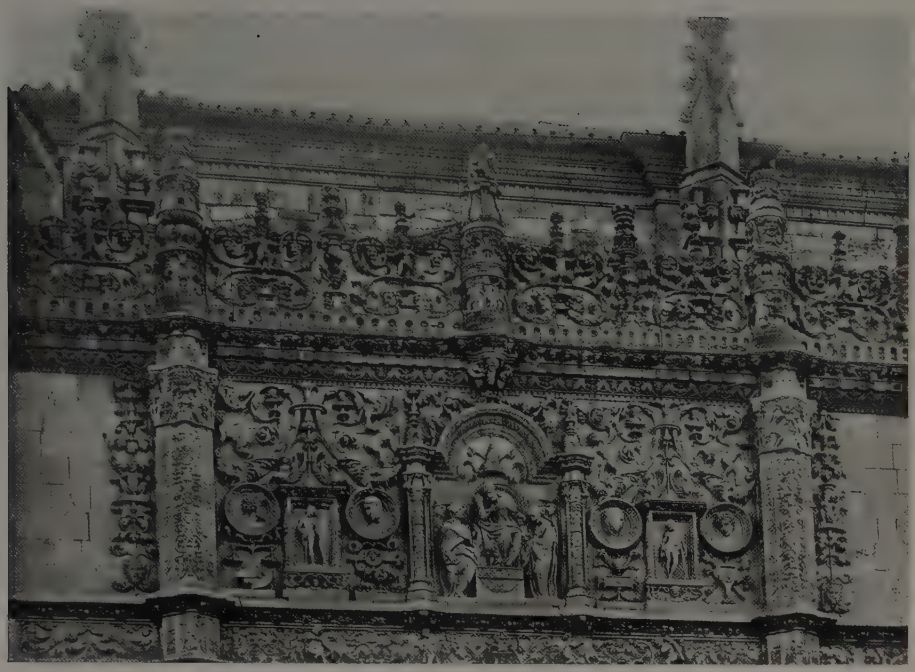
Abel Fabre, Manuel d'Art Chrétien. XVI und 458 Seiten, 508 Abbildungen. Bloud & Gay, Paris 1928.

In zweifacher Hinsicht ist dieses Handbuch der christlichen Kunstgeschichte zu begrüßen. Einmal weil es dem französischen Klerus und dem an der christlichen Kunst interessierten Katholiken die kurze Gesamtdarstellung bietet, die bisher fehlte. Dann aber auch, weil der leider so früh verstorbene priesterliche Verfasser sich mit nachdrücklicher Überzeugung einsetzt für das gute Recht der Zeitkunst. Der klar geschriebene und übersichtlich aufgeteilte Text läßt gerade in den Hauptfragen der kunstgeschichtlichen Forschung die Vertrautheit mit der neuesten Literatur erkennen. Eine interessante und besonders für Theologen wertvolle Neuerung ist die Behandlung der Fälschungen der altchristlichen Kunst, der Acheropiten, der Bilder legendenhaften Ursprungs. Der Kunst des 20. Jahrhunderts sind nicht weniger als 32 Seiten vorbehalten, auch ein Beleg für das tapfere Einstehen des Verfassers für die Zeitkunst. Daß dabei der christlichen Kunst der deutschen Länder, die doch seit Jahrzehnten die Führung hat, sechs Zeilen zufallen und eine Abbildung — es ist Otto Wagners Steinhofkirche in Wien — das läßt sich freilich nicht rechtfertigen. Die Bildplatten kommen durchweg — wenigstens in der Kunstdruckausgabe — gut zur Geltung. Richard Maria Staud

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NO, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.

Mateo Cerezo, †1675 Galerie 3301 GFCHKM

Assumpta est Maria in coelum: gaudent Angeli,
collaudantes benedicunt Dominum. Alleluja.
(Missale Romanum)



SALAMANCA, UNIVERSITÄT: DETAIL DER FASSADE

DIE SPANISCHE KUNST IM ZEITALTER DER GEGENREFORMATION

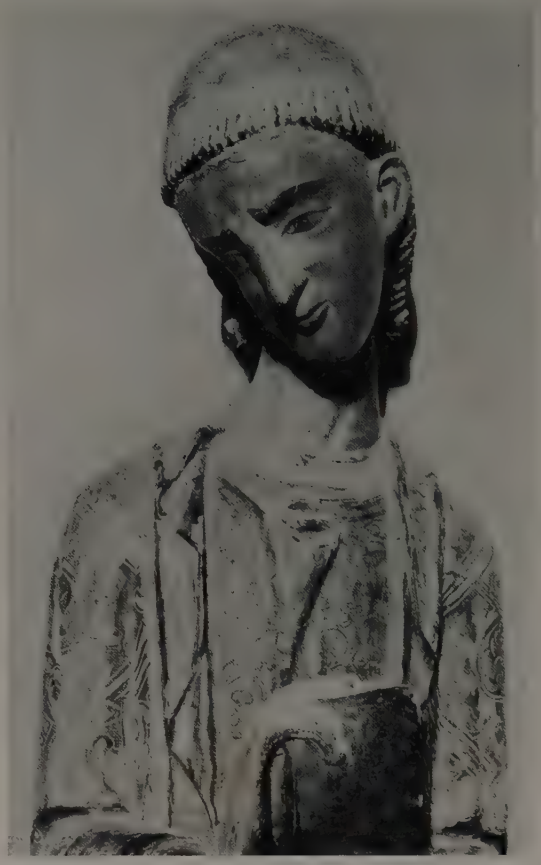
Von GEORG WEISE

Nur langsam und in einer höchst bezeichnenden Stufenfolge ist die spanische Kunst in den übrigen Ländern Europas zu der gebührenden Würdigung gelangt. Murillo, der bis weit in das 19. Jahrhundert hinein als »das Haupt und die Krone aller spanischen Kunstübung«[1]) galt, hat um die Jahrhundertmitte seinen Platz an Velasquez räumen müssen, den die französischen Impressionisten als den großen Vorläufer eines rein malerischen Erfassens der Wirklichkeit entdeckten. Wiederum einige Jahrzehnte später konnte der Eindruck entstehen, als ob alle anderen Größen der spanischen Malerei vor Greco und der ekstatischen Erregtheit seiner religiösen Ausdruckskunst weichen müßten. Von denjenigen Erscheinungen der spanischen Malerei, die in engerem Zusammenhang mit den Schulen des übrigen Europa standen, ist das Verständnis zu dem am stärksten durch das spanische Milieu inspirierten Meister vorgedrungen. Und die gleiche Stufenfolge wiederholt sich in der Geltung der einzelnen Künste. Erst allmählich beginnt es weiteren Kreisen bewußt zu werden, daß Spanien neben seinen großen Malern eine Plastik besessen hat, deren Schöpfungen sich würdig den Leistungen der Malerei an die Seite stellen, ja vielleicht noch stärker von der Ausdruckskraft spanischer Eigenart zeugen. Die Holzskulptur, die für das Innere der Kirchen ihre Retablos und Andachtsbilder schuf, ist in Spanien zu allen Zeiten die im eigentlichsten Sinne volkstümliche und bodenständige Kunst gewesen und in ihr hat das religiöse Empfinden des Landes seinen bezeichnendsten Ausdruck gefunden. Der Kenntnis und Würdigung der spanischen Plastik hat freilich zumeist der Umstand im Wege gestanden, daß sich ihre Schöpfungen nicht in die Museen und Sammlungen der übrigen Welt zerstreut finden, sondern in ihrer überwiegenden Mehrzahl noch heute an dem ursprünglichen Auf-

1) Vgl. W. Wackernagel, Sevilla (Basel 1854), S. 90.

stellungsort, in dem Dunkel der spanischen Kirchen und Kapellen, ihrer kultischen Bestimmung dienen[1]).

Auch die kunstgeschichtliche Forschung, die sich seit einigen Jahrzehnten immer eingehender mit Spanien beschäftigt, ist erst allmählich zu einem Standpunkt gelangt, der der spanischen Kunst in ihrer vollen Bedeutung gerecht zu werden versucht. Mehr und mehr beginnen wir heute zu begreifen, daß die Pyrenäenhalbinsel zu Unrecht allzu lange unberücksichtigt geblieben ist in dem Gewebe der kunstgeschichtlichen Zusammenhänge, die die Länder Europas verbinden. Nicht nur rezeptiv, als Abnehmer der einzelnen Stilbewegungen, hat Spanien seinen bedeutsamen Anteil an der allgemeinen Entwicklung genommen. Eine Konstante bodenständiger Eigenart tritt in der Auseinandersetzung mit allen fremden Einflüssen zutage, die ihrerseits bestimmend geworden ist für die positiven Anregungen, mit denen Spanien, zum mindesten einmal, in dem größten Augenblick seiner Geschichte, auch gebend in den Ablauf der abendländischen Kunstentwicklung eingegriffen hat. Weniger die in Spanien festzustellenden Ableger der einzelnen europäischen Stilströmungen, für die sich die Forschung bisher vornehmlich interessiert hat[2]), als die Umprägung und Abwandlung der aus der Fremde übernommenen Elemente, wie sie sich unter dem Einfluß jenes Fortwirkens bodenständiger Eigenart vollzog, scheinen mir bedeutsam. Gerade die deutsche Forschung kann diese Aufgabe vielleicht im besonderen Maße interessieren. Neben der inneren Verwandtschaft mit unserem eigenen künstlerischen Gestalten, die aus der schlichten Volkstümlichkeit und Innigkeit der großen spanischen Meister zu uns spricht, muß uns die Gleichartigkeit der kunstgeschichtlichen Situation mit Spanien verbinden. Weder Deutschland noch Spanien sind das Ausgangsgebiet einer der großen europäischen Stilbewegungen gewesen. Die Gotik hat sich in beiden Ländern von Frankreich, die Renaissance von Italien her ausgebreitet. Beide haben ihre künstlerische Selbständigkeit nur durch die Art und Weise bekundet, wie sie die aus der Fremde übernommenen Anregungen, die sich in den einzelnen Stilperioden auswirken, im Sinne ihrer eigenen, bodenständigen Ausdrucksbedürfnisse und Formgewohnheiten abgewandelt haben. In der Auseinandersetzung mit dem Fremden kommt ihre nationale Eigenart zur höchsten Entfaltung und liegt zugleich ihr Beitrag zu der allgemeinen Entwicklung begründet. Gerade die Parallelität jener Vorgänge vermag die charakteristischen Eigentümlichkeiten beider Länder vielleicht mit besonderer Deutlichkeit zur Geltung zu bringen.



HL. JOHANNES V. EINER KREUZIGUNGSGRUPPE DES 14. JAHRH. CUÉLLAR (PROV. SEGOVIA)

Unter den Epochen, in denen eine Befruchtung des übrigen Europa durch die Pyrenäenhalbinsel stattgefunden hat, steht die romanische Zeit und die Frage der in ihr übermittelten maurischen und östlichen Einflüsse heute im Brennpunkt des wissenschaftlichen Interesses[3]). Weit geringere Beachtung hat in ihrer kunstgeschichtlichen Bedeu-

[1]) In Spanien selbst bietet nur das Museum zu Valladolid einen reicheren Bestand an Werken der Plastik, der deshalb auch zumeist die Kenntnis von spanischer Skulptur zu vermitteln pflegt und immer wieder das Abbildungsmaterial der kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen bestreitet. — [2]) Vgl. erst neuerdings wieder die Einleitung in A. L. Mayers »Gotik in Spanien« (Leipzig 1928). — [3]) Auf dem Gebiet der Kunstgeschichte wäre an die durch Kingsley Porter entfesselte Diskussion »Spain or Toulouse« (The art Bulletin Vol. VII [1924] S. 3 ff.) zu erinnern. Ich verweise ferner auf die Erörterungen über Spaniens Bedeutung für das Aufkommen des Minnesangs (Burdach), auf die Tätigkeit der Übersetzerschule in Toledo usw.

KATHEDRALE VON GRANADA
SÜDLICHES SEITENSCHIFF

KIRCHE S. TOMÁS IN HARO (PROV. LOPROÑO)
INNENANSICHT VON OSTEN

TRAUERNDE MARIA VON EINER SPÄTGOTISCHEN KREUZIGUNGSGRUPPE IN DER KATHEDRALE VON CÓRDOBA

tung, mit alleiniger Ausnahme des Malers Greco, die größte Zeit der spanischen Geschichte, die Periode der Gegenreformation gefunden. Auf Grund der systematischen Anfeindungen durch die ehemaligen politischen und religiösen Gegner, deren Nachwirkungen sich für den Spanier in den Vorurteilen der »Leyenda negra« zusammenfassen[1]), wird der gewaltige Einfluß, der von dem gegenreformatorischen Spanien auf allen Gebieten ausgegangen ist, wohl noch immer nicht in dem gebührenden Umfang gewürdigt. In der Zeit seiner politischen Hegemonie und der Führerschaft in dem Kampf um die Glaubenseinheit hat Spanien vor allem auch dem religiösen Leben des katholischen Abendlandes die maßgebenden Impulse vermittelt. An den Einfluß der Gesellschaft Jesu und ihres Stifters sowie an die Bedeutung der großen spanischen Mystiker, in erster Linie der hl. Theresa, braucht nur erinnert zu werden. Spaniens Bedeutung für die werdende Neuzeit hat der französische Literarhistoriker Brunetière[2]) dahin definiert, daß es den Jahrhunderten nach der Renaissance alles das vermittelt habe, was als das Erbe mittelalterlicher Idealität der Bewahrung wert gewesen sei. Nicht zum mindesten auf die Kunst läßt sich dieser Gedanke anwenden. Was als allgemeiner Inhalt der gegenreformatorischen Periode bezeichnet werden darf, die Verschmelzung der durch Humanismus und Renaissance gegebenen geistigen Inhalte mit der wieder stärker betonten Tradition des christlichen Mittelalters, ist von Spanien am frühesten und in der für das übrige Europa am meisten maßgebenden Form verwirklicht worden. Mit Recht hat man den Barock, der die neuen, von der Hochrenaissance geschaffenen Formen mit einem Wiederaufleben christlicher Gesinnung verband, als die »Kunst der Gegenreformation« bezeichnet[3]). Mit dem gleichen Recht muß die kunstgeschichtliche Entwicklung Spaniens im Vordergrund des Interesses stehn, wenn es gilt, jene Auseinandersetzung mit der Renaissance in ihren frühesten und am stärksten von den neuen Tendenzen inspirierten Äußerungen zu erfassen.

Ein störendes Mißverständnis muß freilich von vornherein beseitigt werden. Nicht nur in Schriften von mehr populärem Charakter, sondern auch in ernsthafter wissenschaftlicher Literatur findet sich häufig die Anschauung vertreten, daß Spanien nicht oder nur oberflächlich von der Renaissance berührt worden sei, daß es als »das Land ohne Renaissance« an der die Neuzeit begründenden Geistesbewegung »vorbeigelebt« habe, wodurch dann weiterhin sein Niedergang in den folgenden Jahrhunderten zu erklären versucht wird[4]). In jener apodiktischen Form ist das Urteil zweifellos unrichtig. Wie bedeutend der Anteil Spaniens an dem geistigen Leben des 16. Jahrhunderts gewesen ist, wie sehr seine ganze Literatur und vor allem auch das Schrifttum seiner

[1]) Vgl. das in mehreren Auflagen erschienene Buch von Julián Juderías, La Leyenda negra. — [2]) Études critiques sur l'histoire de la littérature française Bd. IV S. 69. — [3]) Vgl. W. Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation (Berlin 1921). — [4]) Ich verweise etwa auf die Ausführungen bei A. Kuhn, Das alte Spanien (Berlin 1925), S. 130f.; Lucka, Inbrunst und Düsternis (Berlin und Leipzig 1927) passim; H. Wantoch, Spanien, Das Land ohne Renaissance (München 1927), S. 21 ff. Für die wissenschaftliche Diskussion sei statt einzelner Angaben auf Hämel, Spanische Literatur bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts im Lichte deutscher Forschung, Germanisch-romanische Monatsschrift Bd. 16 (1928), S. 37 ff., verwiesen.

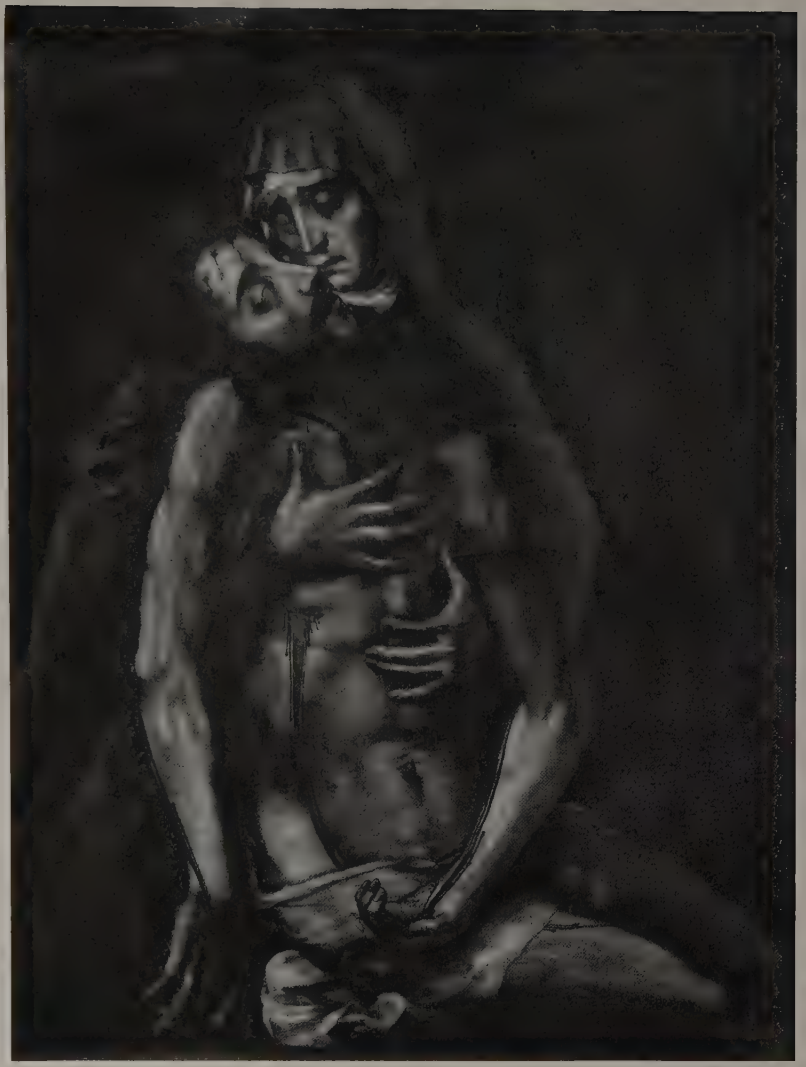


Photo Braun, Paris-Dornach

MORALES: PIETÀ. MADRID, ACADEMIA DE S. FERNANDO

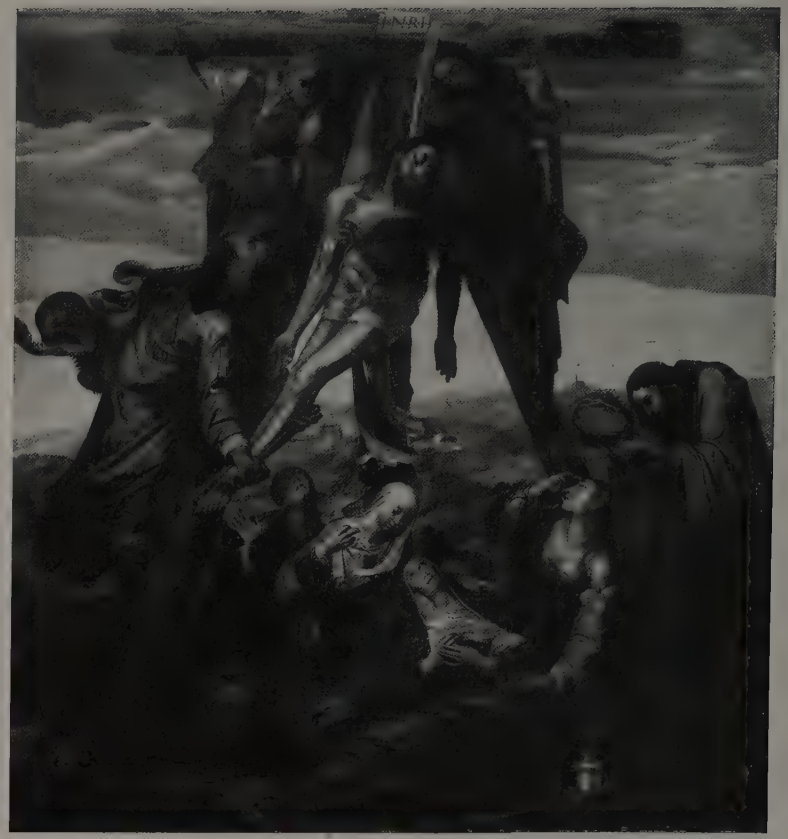


Photo Braun, Paris-Dornach

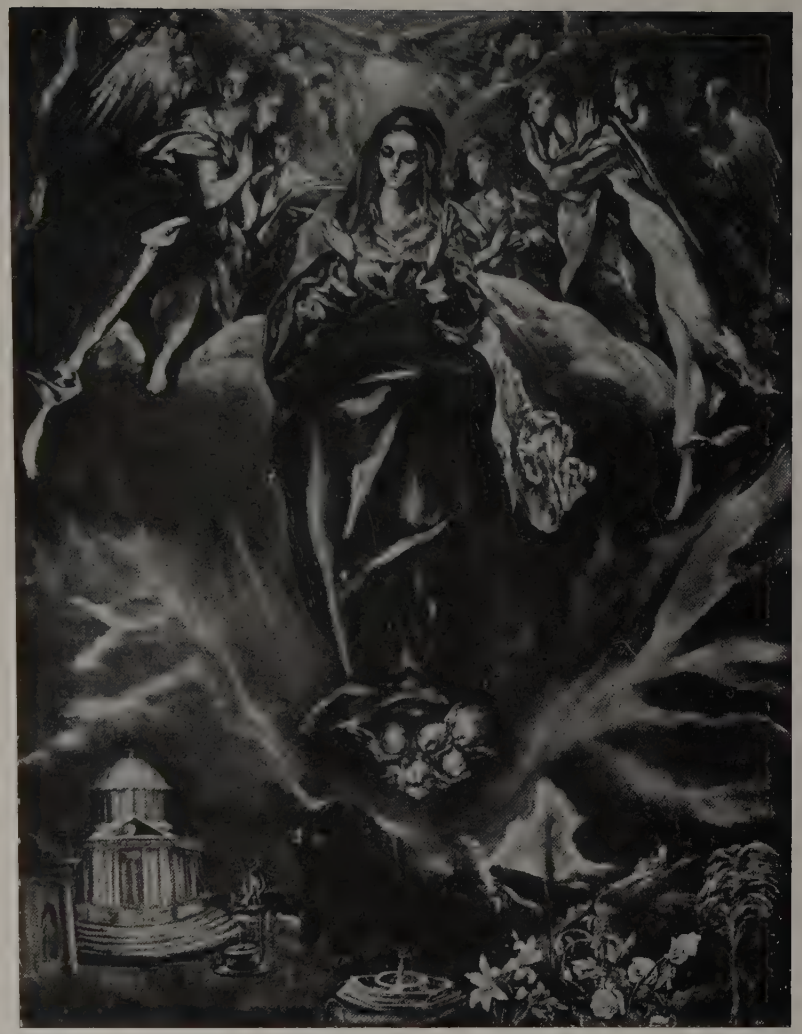
PEDRO CAMPAÑA: KREUZABNAHME IN DER KATHEDRALE ZU SEVILLA

Mystiker von dem Einfluß der Renaissance zeugen und die Aufnahme der neuen Ideen (Platonismus) zur Voraussetzung haben, wird von der Forschung mit Recht immer mehr hervorgehoben[1]). Auf dem Gebiet der bildenden Kunst genügt schon die flüchtigste Umschau in den spanischen Städten und Kirchen, um zu zeigen, mit welcher Begeisterung und in welchem Umfang zu Beginn des 16. Jahrhunderts die neuen Formen der italienischen Renaissance aufgenommen worden sind und welche Verbreitung sie an sakraler und profaner Architektur ebenso wie an Grabmälern, Altaraufbauten, Chorgestühlen usw. gefunden haben. Unmittelbar nach der Rezeption der aus Italien herüberwirkenden Anregungen setzt freilich auch deren Verarbeitung und Umwandlung im Sinne der bodenständigen Tendenzen des künstlerischen Wollens ein, wie sie in der sog. »Platereske«, der speziell spanischen Form der Renaissanceornamentik (Abb. S. 289), vorliegt. Unter dem Einfluß maurischer Gestaltungsprinzipien, deren Fortwirken bereits der spanischen Spätgotik das Gepräge gegeben hatte, durchsetzen sich die neuen italienischen Zierformen mit der flimmernden Kleinteiligkeit einer auf den optischen Schein und auf die kontinuierliche Ausbreitung in der Fläche gerichteten Dekorationsweise. Die gleiche Selbständigkeit in der Aneignung des Neuen und dieselbe sieghafte Kraft in der Behauptung einheimischer Sonderart läßt die Architektur erkennen. An die großen Kathedralen der Spätgotik, in denen die Entwicklung des ausgehenden Mittelalters gipfelt, schließen sich, mit den nämlichen Eigentümlichkeiten der Grundrißbildung und der Raumgestaltung, die in den Formen der Renaissance und des Barock errichteten Domkirchen an, deren Reihe die Kathedrale von Granada (Abb. S. 291 links) eröffnet. In einem der großartigsten Denkmäler des gesamten abendländischen Kirchenbaus hat hier die Fähigkeit Spaniens zu einer Synthese der neuen Formen und Gedanken mit der Bewahrung mittelalterlicher Eigenart ihre Verkörperung gefunden. Genau die gleiche Entwicklung tritt an den zahlreichen Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance (Abb. S. 291 rechts) zutage, die nicht nur die gotischen Konstruktionsformen, sondern vor allem auch den von der Spätgotik aufgebrachten Raumtypus bis weit in das 17. Jahrhundert hinein fortwirken lassen. Auch an die Bedeutung der spanischen Musik des 16. Jahrhunderts und an ihre selbständige Stellung neben dem übrigen Schaffen auf kirchenmusikalischem Gebiet darf als Parallelerscheinung erinnert werden[2]). Gegenüber Palestrina und den anderen gleichzeitigen Italienern kennzeichnet die großen spanischen Meister des 16. Jahrhunderts, einen Vitoria, Juan Navarro, Guerrero, Morales usw., die stärkere Verbundenheit mit der vorausgehenden Tradition des späten Mittelalters und vor allem jener Drang nach gesteigerter Ausdrucksbetonung, wie wir ihn um die nämliche Zeit auch in der bildenden Kunst zum Durchbruch kommen sehen werden.

Nicht in Unkenntnis der Renaissance, sondern in der wirkungsvollsten Verarbeitung und Durchdringung der von Italien ausgehenden Anregungen hat Spanien im 16. Jahrhundert die starke Eigenart seines geistigen und künstlerischen Lebens entfaltet. In der Malerei und in der Plastik hatte bis etwa 1500 die Spätgotik in einer im wesentlichen von den Niederlanden abhängiger Form die Herrschaft besessen, nicht ohne daß sich als nationale Unterströmung (Abb. S. 292) der spanische Ausdrucksrealismus und ein erregteres religiöses Empfinden geltend gemacht hätten. Seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts erringt allenthalben der italienische Einfluß den Sieg. Ähnlich wie wir es noch auf dem Gebiete der Plastik feststellen werden, läßt sich freilich auch in der Malerei schon nach wenigen Jahrzehnten das Hervorbrechen der barocken Neigungen beobachten[3]). Z. T. in Anlehnung an niederländische Manieristen gehen in Sevilla Ferdinand Sturm[4]) und der gleichfalls aus den Niederlanden stammende Pedro de Campana, dessen Kreuzabnahme (Abb. S. 293 rechts) besonders stark den spanischen Einschlag verrät,

---

[1]) Vgl. u. a. L. Pfandl, Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit (Freiburg i. B. 1929), S. 29ff.; Sainz Rodriguez, Introduccion a la historia de la literatura mistica en España (Madrid 1927), S. 198ff. und 228ff., sowie die bei Juderias aufgeführten Tatsachen. — [2]) Vgl. u. a. Collet, Le mysticisme musical espagnol au XVI$_e$ siècle (Paris 1913). — [3]) Als Vertreter einer rein renaissancemäßigen Auffassung, wie sie für die Frühzeit des 16. Jahrhunderts bezeichnend ist, hätten auf dem Gebiet der Malerei etwa Ferrando Yañez, Ferrando de Llanos, Juan de Borgoña oder Alexo Fernandez (vgl. A. L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei 1922, Abb. 89f., 92f. und 124) zu gelten. Dabei darf darauf hingewiesen werden, wie viel Unveröffentlichtes an Werken der Malerei, gerade auch aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, noch in spanischen Kirchen begegnet. — [4]) Vgl. u. a. die bei A. L. Mayer, Die Sevillaner Malerschule (Leipzig 1911) auf Tafel 5 wiedergegebene Auferstehung.



GRECO: UNBEFLECKTE EMPFÄNGNIS.
SAMMLUNG CASA TORRES IN MADRID

GRECO: ANBETUNG DER HIRTEN

FELIPE VIGARNI: DETAIL VON DEM RELIEF DER KREUZABNAHME AM TRASALTAR DER KATHEDRALE ZU BURGOS

zu einer an Dissonanzen reicheren, erregteren Auffassung über. In Valencia gelangt Juan de Juanes von Stilgrundlagen, die auf Beziehungen zu Oberitalien und der Schule Lionardos deuten, zu einer von inbrünstigem religiösem Ernst beseelten Eindringlichkeit der Ausdrucksdramatik. Gleichfalls aus Oberitalien hat der in Estremadura tätige Morales seine Anregungen empfangen, der neben Greco als der entschiedenste Vertreter einer manieristischen Ausdruckssteigerung unter den spanischen oder in Spanien tätigen Malern gelten muß. Mit stärkster subjektivistischer Willkür der Formvergewaltigung und mit erregter Gefühlsbetonung (Abb. S. 293) hat Morales die herkömmlichen Vorwürfe aus der Leidensgeschichte des Herrn und der Gottesmutter im Sinne der spanischen Frömmigkeit gestaltet. Insgesamt gehen die genannten Maler, deren Geburtsdaten in die Jahre unmittelbar nach 1500 fallen, dem Auftreten des 1541 geborenen[1]), 1577 nach Spanien eingewanderten Greco fast um ein halbes Jahrhundert voraus. Schon in Italien, in Anlehnung vor allem an Tintoretto, hatte Greco Einflüsse aufgenommen, die in Richtung des werdenden Frühbarock wiesen. Den Venezianern bleibt er zeitlebens durch sein koloristisches Können und durch die vergeistigende Kraft seiner lichtdurchfluteten Farben verbunden. Weit über alles in Italien Mögliche führt seine Schöpfungen (Abb. S. 295) freilich die Erregtheit der Auffassung hinaus, die jedem Vorwurf aus dem Bereich der religiösen Darstellungswelt den Charakter des ekstatischen, visionären Erlebnisses verleiht. Mit Recht hat man Greco als den »letzten großen hispanisierten Fremden[2])« bezeichnet in der langen Reihe der aus dem Ausland zugewanderten Künstler, die sich in Spanien an den eigentümlichen Geist des Landes hingegeben haben, und hat man in seiner Kunst den charakteristischsten Ausdruck der

[1]) Vgl. den Hinweis auf die neuesten Forschungsergebnisse bei A. L. Mayer, Zu El Greco, Pantheon, Bd. 1 (1928), S. 94. — [2]) Vgl. A. L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei, S. 251.

FELIPE VIGARNI: RELIEF DER KASELVERLEIHUNG AM ALTAR DER DESCENSIÓN DE N. SEÑORA IN DER KATHEDRALE ZU TOLEDO

religiösen Haltung des gegenreformatorischen Spanien gesehen. Wesentlich mehr, als es bisher zu geschehen pflegt, muß dabei betont werden, wie sehr Greco bereits bei seiner Ankunft den Boden vorbereitet fand, und in wie weitgehendem Maße seine Kunst der Entwicklung verpflichtet ist, die sich in den vorausgehenden Jahrzehnten in Spanien vollzogen hatte. Mit den koloristischen Mitteln seines virtuosen Luminarismus, die er aus der Schule der Venezianer mitbrachte, und in einfühlender Steigerung der ihn in seiner neuen Wahlheimat umgebenden Eindrücke, hat Greco den spanischen Frühbarock des 16. Jahrhunderts auf die Höhe der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten geführt und ihm zugleich im Rahmen der gesamteuropäischen Entwicklung die bedeutsamste Gestalt verliehen.

Die bisher viel zu wenig berücksichtigte Plastik der gegenreformatorischen Periode vermag uns, wesentlich nachdrücklicher als die Schöpfungen der Malerei, den allgemeinen Durchbruch der frühbarocken Tendenzen schon bald nach der Aufnahme der Renaissance zu beweisen. Im Gegensatz zu dem 17. Jahrhundert, wo der Schwerpunkt der künstlerischen Tätigkeit im Süden und in der Hauptstadt des Königreichs liegt, haben zu Beginn des 16. die Provinzen des Nordens und vor allem Altkastilien die Führung. Hier in dem Kerngebiet der spanischen Monarchie, das sich auch geistig und künstlerisch als das »Herz« des Landes erweist, hat sich die Auseinandersetzung spanischer Eigenart und der einheimischen religiösen Tradition mit den von Italien herüberwirkenden Impulsen am energischsten vollzogen[1]).

Burgos ist um die Wende des 15. Jahrhunderts der unumstrittene künstlerische Mittelpunkt des gesamten Nordens. Nicht nur, daß hier die Spätgotik niederländischer Her-

1) Die ausführlichere Darstellung dieser Entwicklung und ein ausgiebigeres Abbildungsmaterial habe ich in meiner »Spanischen Plastik aus sieben Jahrhunderten« Bd. III (Renaissance und Frühbarock in Alt-Kastilien) gegeben.

kunft, vor allem in den Werkstätten des Gil de Siloe und der Colonia, ihre bedeutendste Stätte besessen und ihre charakteristischste Ausprägung gefunden hat: Für den ganzen Norden wird es zum entscheidenden Ereignis, als 1498 der aus der Diözese Langres in Burgund stammende Felipe Vigarni das erste der großen Passionsreliefs im Chorumgang der Kathedrale von Burgos in Auftrag erhielt. Die Renaissance, und zwar in einer anscheinend auf französische Werkstätten oder auf Oberitalien zurückzuführenden Form, zog mit diesen steinernen Relieftafeln (Abb. S. 296) in Altkastilien ein. Vigarni, der mit seiner Werkstatt eine außerordentlich in die Breite gehende Tätigkeit entfaltete, ließ sich für die Dauer seines Lebens in Burgos nieder und hat mit seinem Einfluß, als einer der ersten Verkünder der neuen Stilformen, im weitesten Umkreis das Schaffen der Frühzeit des 16. Jahrhunderts beherrscht. Bis nach Salamanca, Toledo und Granada, woselbst er um das Jahr 1520 mit neuen, von Italien herüberwirkenden Anregungen in Berührung trat, hat sich seine persönliche Tätigkeit erstreckt. In dem engeren Umkreis des Nordens von Altkastilien trägt die gesamte plastische Produktion der beiden ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts (Abb. S. 299 links) das Gepräge der von ihm begründeten Stilrichtung. Vor allem die Beherrschung der neuen Zierformen (»á lo Romano«) sowie das ausgeglichene, repräsentative Schönheitsideal, das noch jede Eigenwilligkeit einer barocken Ausdruckssteigerung vermissen läßt, müssen es gewesen sein, die der Kunst Vigarnis bei den Zeitgenossen den ungewöhnlichen Beifall verschafft haben. Nur in seiner späteren Periode, in der sich der Einfluß jüngerer, neben ihm wirkender Meister und der allgemeinen Zeitströmung geltend macht, läßt Vigarni ein Einlenken in die frühbarocke Richtung erkennen, die wir heute, ob ihrer künstlerischen Selbständigkeit, wesentlich höher zu bewerten geneigt sind. Vigarnis historische Bedeutung für die spanische Kunst des frühen 16. Jahrhunderts und der Einfluß, den er in der Periode der ersten Ausbreitung der Renaissance gewonnen hat, beruhen auf der rein renaissancemäßigen Haltung, der ruhigen Zuständlichkeit und Ausgeglichenheit seiner Schöpfungen. In Aragón vertritt um die nämliche Zeit Damián Forment, als Meister von spanischer Abkunft, eine ähnliche, noch rein rezeptive Phase der Renaissanceplastik (Abb. S. 299 rechts). Auch an den in Avila und Toledo tätigen Vasco de la Zarza und seine Nachfolger sowie an Francisco de Baeza und die übrigen Meister, die in Neukastilien, in der Kathedrale von Sigüenza, eine umfangreiche Wirksamkeit ausgeübt haben, kann als Vertreter einer rein renaissancemäßigen Gestaltungsweise erinnert werden.

Die Lebensdauer der einzelnen Künstler führt naturgemäß zu einer Überschneidung der Grenzen, die sich für die Aufeinanderfolge der Perioden feststellen lassen. Während die für das erste Viertel des 16. Jahrhunderts bezeichnende Phase einer rein rezeptiven Aufnahme der Renaissance zum Teil mit ihren Auswirkungen noch in die folgenden Jahrzehnte übergreift, macht sich seit dem Beginn der 20er Jahre überall in Altkastilien das Aufkommen der frühbarocken Richtung geltend. In Burgos konnte bereits Vigarni in einem Werk seiner späteren Periode, wie dem 1527 vollendeten Retablo der Kaselverleihung, den er für die Kathedrale von Toledo schuf (Abb. S. 297), die Wendung zu einer bewegteren Auffassung und zu malerischer Vertriebenheit der Formgebung erkennen lassen. Der Anstoß zu der neuen Richtung ist in der Schule von Burgos von dem großen anonymen Meister ausgegangen, der den bis auf die Bemalung bereits 1526 fertiggestellten Hochaltar der Condestable-Kapelle (Abb. S. 300) geschaffen hat und von dem sich die ganze weitere plastische Tätigkeit in der Metropole Altkastiliens in erster Linie inspiriert zeigt. In Palencia, wo sich schon zur Zeit der Spätgotik Werkstätten von selbständiger Eigenart nachweisen lassen, hat der in seinen Anfängen kaum von der Renaissance berührte Juan de Valmaseda unmittelbar von der einheimischen Tradition des ausgehenden Mittelalters her den Übergang zu erregter Ausdruckssteigerung und zu einem ekstatischen Subjektivismus vollzogen. Bereits in der um 1519 entstandenen Kreuzigungsgruppe (Abb. S. 301), die den Hochaltar der Kathedrale von Palencia bekrönt, tritt uns Valmaseda als einer der bedeutendsten Meister des spanischen Frühbarock entgegen, gekennzeichnet durch die engere Verbundenheit mit der vorausgehenden gotischen Tradition, die sich auch in seinen späteren Schöpfungen bei nachdrücklicherer Fühlungnahme mit der Renaissance, nicht verliert. Gleichfalls in Palencia ist in seiner früheren Periode der etwas jüngere Francisco Giralte tätig, der nach Aussage der Quellen sich persönlich in Italien die Kenntnis der neuen Stilformen erworben hatte. Auch in seinem Schaffen (Abb. S. 303 links), das ungefähr zu Beginn der 30er Jahre

DIE VERLEIHUNG DER KASEL AN DEN HL. ILDEFONSUS. DETAIL EINES RENAISSANCEALTARES IN S. MIGUEL ZU AMPUDIA (PROV. VALENCIA)

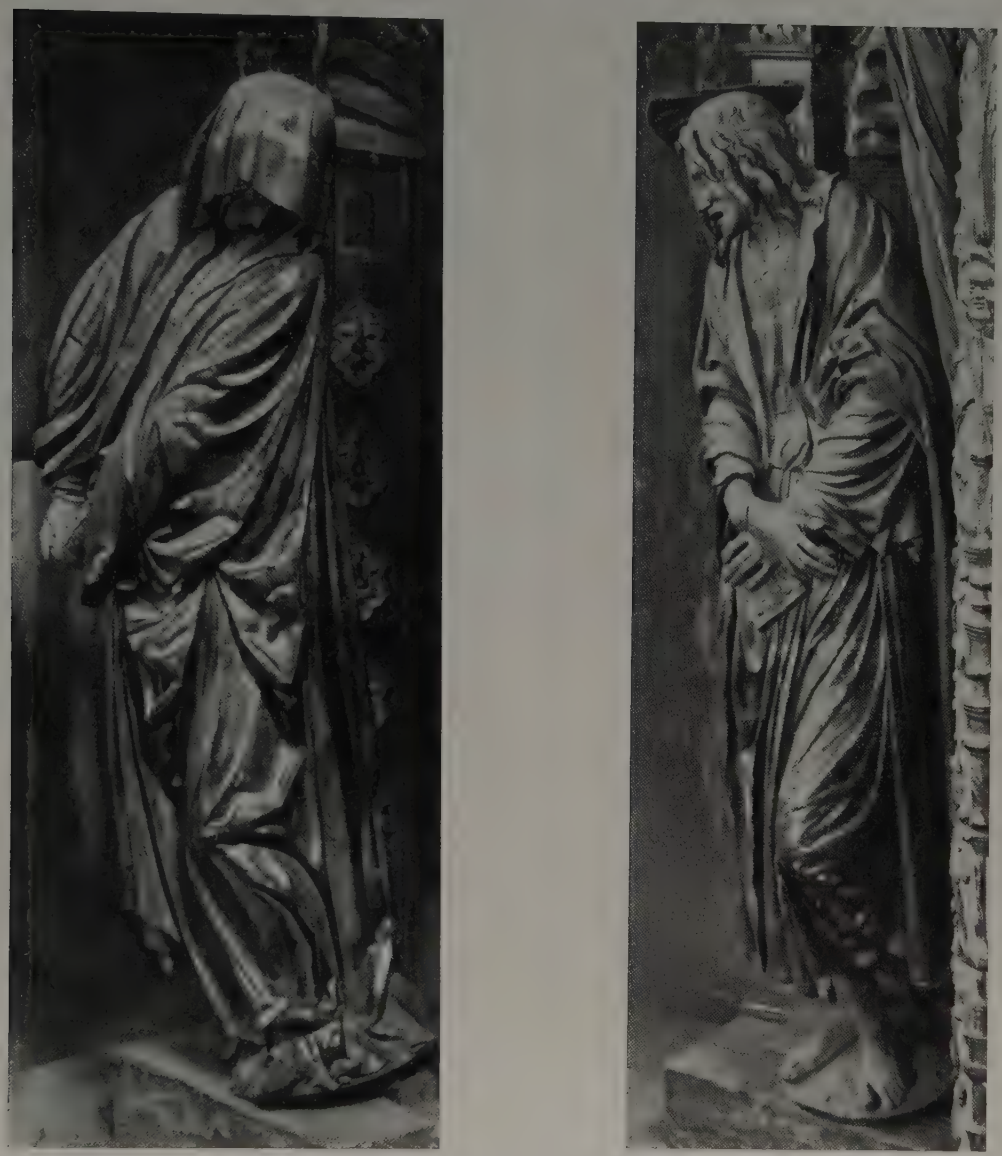
DAMIÁN FORMENT: DETAIL DES HOCHALTARS DER PILAR IN ZARAGOZA

VERKÜNDIGUNG AM HOCHALTAR DER CONDESTABLEKAPELLE ZU BURGOS

einsetzt, macht sich von Anfang an der frühbarocke Einschlag geltend. Auch bei ihm finden sich die in Italien übernommenen Anregungen im Sinne eines betonteren Empfindungsausdrucks, reicherer Bewegung und einer mehr malerisch vertriebenen und verschwimmenden Formgebung abgewandelt.

Ihre höchste Steigerung hat die frühbarocke Richtung bei den beiden großen Meistern der Schulen von Valladolid, Alonso Berruguete und Juan de Juni, gefunden. Spätestens 1518 ist der aus dem altkastilischen Flecken Paredes de Nava stammende Berruguete aus Italien, wo er eine längere Studienzeit verbracht hatte, zurückgekehrt und bereits die früheste in der Heimat entstandene Arbeit, der Hochaltar von S. Andrés in Olmedo[1]), läßt seine Kunst in der ganzen Eigenart ihrer erregten Ausdruckssteigerung erkennen. Bekannter sind die im Museum von Valladolid geborgenen Fragmente (Abb. S. 305) des ehemaligen Hochaltars von S. Benito (1526—1532) sowie die 1539—1542 geschaffenen Reliefs, die die südliche Stuhlreihe des Chorgestühls der Kathedrale von Toledo zieren.

[1]) Vgl. Weise a. a. O. Bd. III, Taf. 402 ff.



JUAN DE VALMASEDA: MARIA UND JOHANNES VON DER KREUZIGUNGSGRUPPE DES HOCHALTARES DER KATHEDRALE ZU PALENCIA

Immer mehr, im Laufe des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts, entwickelt sich der Stil Berruguetes in Richtung auf eine visionäre, ekstatische Erregtheit der von verzehrendem, asketischem Feuer beseelten hageren Gestalten sowie einer unplastischen, nachgiebigen Vertriebenheit der Formbehandlung, die den Absichten gesteigerter Bewegtheit dient. Alle herkömmlichen Darstellungsvorwürfe des christlichen Bildkreises werden mit freiester, persönlicher Gestaltungswillkür behandelt. Als Quelle der Anregung, die für Berruguetes Kunst während seines Aufenthalts in Italien maßgebend geworden ist, hat man neben dem Einfluß Michelangelos, auf den auch die schriftlichen Nachrichten weisen, vor allem die Beeinflussung durch Donatello hervorgehoben[1]). Für die Einstellung Berruguetes gegenüber den klassischen Tendenzen der Hochrenaissance ist beides bezeichnend. Die auf ihn in Italien wirkenden Eindrücke gehen unter den gleichzeitigen

1) Vgl. Oruta y Duarte, Berruguete y su obra (Madrid 1917), S. 40 und 62, sowie Weise a. a. O. Bd. II, S. 135 f.

Meistern von demjenigen aus, der die Hochrenaissance überwindet und den man nicht mit Unrecht als den »Vater des Barock« bezeichnet hat, dessen heroische Idealität Berruguete freilich durch seinen asketischen und abgezehrten Menschentypus ersetzt. Daneben hat auf den spanischen Bildhauer der Meister gewirkt, der schon im Quattrocento eine auf den Barock weisende Unterströmung erkennen läßt. Und noch ein dritter Faktor muß in Rechnung gestellt werden: die bodenständige Art des religiösen Empfindens und jener spanische Ausdrucksrealismus, wie er schon im Mittelalter auf der Pyrenäenhalbinsel in der Abwandlung der französischen Gotik zur Geltung gekommen war und wie er vor allem in den zahlreichen Schöpfungen der Andachtsbildnerei (vgl. Abb. S. 290 u. 292) in die Erscheinung tritt.

Unsere Darstellung muß es sich versagen, den Einfluß, den Berruguete in weitem Umkreis der spanischen Kunst ausgeübt hat, zu erläutern und auf Berruguetes Schüler, wie etwa den in Avila tätigen Isidro de Villoldo näher einzugehen. Auch manche an abgelegeneren Punkten wirkende selbständige Meister, wie Guiot de Beaugrant, dessen Werke sich in der baskischen Provinz Vizcaya finden, müssen unberücksichtigt bleiben. Lediglich Juan de Juni, der zweite der großen Meister der Schule von Valladolid, ist als eine der führenden Erscheinungen des spanischen Frühbarock noch zu besprechen. Neben Berruguete, dem Spanier, der sich seine Schulung in Italien erworben hat, begründet der aus Frankreich stammende Juan de Juni, der um das Jahr 1534 nach Spanien kommt und dort zuerst im Verein mit anderen Franzosen arbeitet, eine Stilrichtung von durchaus selbständiger künstlerischer Eigenart. Im Gegensatz zu den hageren, asketischen Gestalten Berruguetes bietet Juni, den die Spanier gern als den »Vater des spanischen Barroquismus« bezeichnen, Körper von athletischer Fülle der Formen (Abb. S. 307), einen Menschentypus, der auch in dem Streben nach heroischer Wucht die Ideale des Barock vorausnimmt. Auch in der knetbaren Weichheit und Schwere seiner Gewandgebung, der er den Eindruck strudelnder Bewegtheit abgewinnt, geht Juni von anderen Grundlagen aus. Der Gegensatz zu Berruguete und damit zugleich die Mannigfaltigkeit der Richtungen innerhalb des spanischen Frühbarock, mag offenbar werden, wenn wir die Purissima (Abb. S. 307) des Hochaltars der Antigua in Valladolid (1550—1562) mit der Wiedergabe des nämlichen Vorwurfs (Abb. S. 303) vergleichen, die Berruguete etwa 20 Jahre früher geschaffen hat. Auch bei Juni wird jeder Vorgang der Heilsgeschichte (Abb. S. 308) zum ekstatischen, visionären Erlebnis, dessen Ausdrucksgehalt der Künstler mit allen Mitteln gewaltsamer Bewegtheit und einer malerischen Formbehandlung zu steigern sucht. Auch bei ihm hat die spanische Kunst den Grad höchster Selbständigkeit und Eigenwilligkeit in der Verarbeitung und barocken Umprägung der von der Renaissance gebotenen Anregungen erreicht.

Von Juan de Juni und Berruguete ist der Weg vielleicht am leichtesten zu Greco zu finden. In Toledo, wo sich der griechische Maler um 1577 niederließ und wo er am nachhaltigsten mit spanischer Kunst in Berührung getreten sein muß, bot sich ihm der spanische Frühbarock schon in Berruguetes Reliefs am Chorgestühl der Kathedrale in einer seiner charakteristischsten Leistungen dar. Bereits in dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts ist es in der spanischen Plastik zu jener Betonung eines ekstatischen Ausdrucksstrebens und subjektivistischer Erregtheit gekommen, in der wir die ausgesprochenste Reaktion gegen die klassischen Tendenzen und die formale Ausgeglichenheit der Renaissance erblicken dürfen. Auch die malerischen Stilmöglichkeiten, deren äußerste Steigerung bei Greco den Absichten visionärer Vergeistigung dient, finden sich bereits bei den Plastikern vorgebildet. Nicht nur in der Wiedergabe der Einzelfigur mit ihren überschlanken Proportionen und der Intensität des Ausdrucksgebarens (vgl. Abb. S. 295 und S. 305 f.) ergeben sich zwischen Greco und den vorausgehenden Bildhauern die Parallelen. Der Darstellung szenischer Vorgänge (vgl. Abb. S. 309 oben) lassen sich Berruguetes Dreikönigsaltar in Valladolid (vgl. Abb. S. 308) oder Juan de Junis »Begegnung unter der goldenen Pforte« (Abb. S. 307 rechts) als Schöpfungen von ähnlichem Subjektivismus der Auffassung und ähnlicher Erregtheit an die Seite stellen, während andererseits der Hinweis auf ein Werk der Vigarni-Schule (vgl. Abb. S. 299 links) den Abstand von der traditionellen und noch rein renaissancemäßigen Art der Behandlung erläutern mag. Schon in der Plastik findet sich das Bestreben, durch das Mittel eines malerischen Illusionismus die Wiedergabe der einzelnen Vorgänge in ein visionäres, den Gesetzen der Wirklichkeit entrücktes Geschehnis zu verwandeln, dessen subjektivistische Gestaltung dem Ausdruck erregtester Empfindung dient.

FRANCISCO GIRALTE: TRAUERNDER JOHANNES AN DER KIRCHE ZU VILLARMENTERO (PROV. PALENCIA)

ALONSO BERRUGUETE: PURISSIMA VOM EHEM. HOCHALTAR DER KLOSTERKIRCHE S. BENITO IN VALLADOLID

Photo Vadillo (Burgos)

BRIVIESCA (PROV. BURGOS), DETAIL DES HOCHALTARES IN STA. CLARA

ALONSO BERRUGUETE: PROPHET VOM CHORGESTÜHL DER KATHEDRALE ZU TOLEDO

Seit dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts sehen wir in der spanischen Plastik die eben berührte Richtung die Phase eines rein renaissancemäßigen Gestaltens und der vorbehaltlosen Aufnahme der von Italien kommenden Anregungen ablösen. Ausländer und Spanier sind an dieser jüngeren Stilphase genau so unterschiedslos beteiligt, wie wir sie in der ersten Periode und in der Malerei nebeneinander tätig finden. In der nämlichen Zeit, in der sich in Italien das Einsetzen einer gegen die klassischen Tendenzen der Renaissance gerichteten Reaktion beobachten läßt, wie sie sich in dem Schaffen der Pontormo, Rosso und Parmiggianino sowie vor allem bei Michelangelo bekundet[1]), in den gleichen zwanziger Jahren kommt auch in Spanien die neue Strömung zum Durchbruch. Die Auflehnung gegen die harmonische Ausgeglichenheit und den schönheitsfrohen Optimismus der Renaissance sowie die stärkere Betonung des religiösen

[1]) Vgl. M. J. Friedländer, Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520, Repertorium f. Kunstwiss. 46 (1925), S. 49ff.

Empfindungsgehaltes, die sich als der Grundzug der neuen Bewegung erweisen, machen sich freilich in Spanien mit wesentlich größerer Energie geltend und sind zu weiterer Verbreitung gekommen. Auch in dem Wiederanknüpfen an die Traditionen des vorausgehenden Mittelalters und an eine bereits im 15. Jahrhundert bestehende Unterströmung wird man eine gemeinsame Eigentümlichkeit erblicken dürfen. Als »Frühbarock« kann m. E. diese ganze Richtung am besten bezeichnet werden[1]). In ihrem erregten Subjektivismus, der malerischen Gestaltungsweise, sowie der stärkeren religiösen Inspiration nimmt sie wesentliche Elemente der reifen Barockkunst voraus, während sie andererseits, wie gerade die Verhältnisse in Spanien deutlich zu beweisen vermögen, durch einen tiefgehenden zeitlichen Einschnitt von jener getrennt wird.

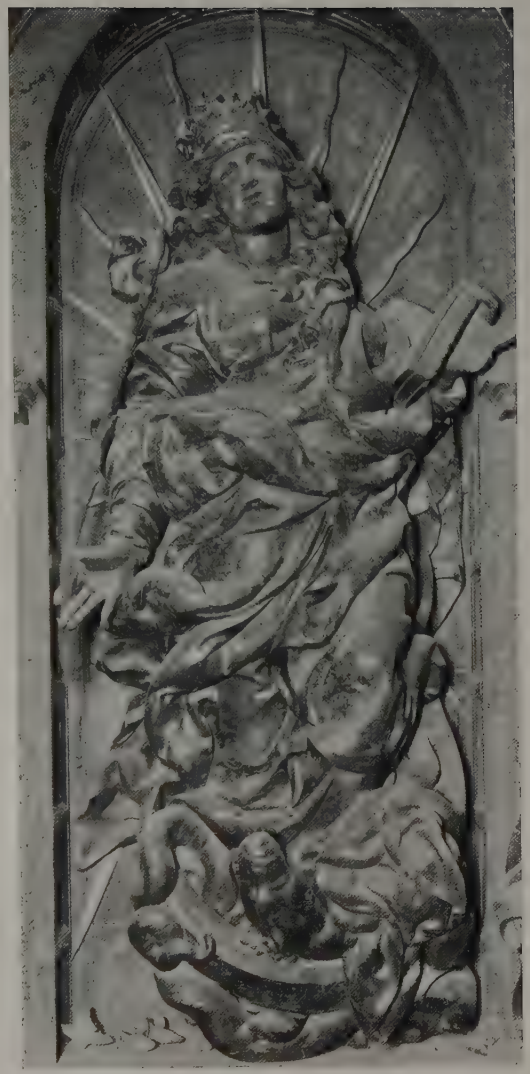
Vor der überragenden künstlerischen Eigenart Grecos treten in unserer heutigen Wertschätzung alle übrigen Maler in den Hintergrund, die während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Spanien tätig gewesen sind. In jener Zeit lag das Schwergewicht zweifellos bei den Vertretern einer sich an den Meistern der Hochrenaissance inspirierenden, mehr klassischen Richtung[2]), sei es, daß es sich um die von Philipp II. ins Land gerufenen Italiener handelt, sei es, daß wir an die einheimischen Maler denken, für die sich die Bezeichnung »Romanisten« eingebürgert hat. Der gemeinsame Wesenszug der gesamten Malerei dieser Periode, wenn wir Greco in seiner isolierten Stellung ausnehmen, ist die Rückkehr zu einem formenstrengeren, durch die klassischen Ideale bestimmten Gestalten, das die frühbarocken Tendenzen zunächst keine Fortsetzung finden läßt. Nachdrücklicher als die Malerei kann wiederum die Plastik, schon infolge des von ihr gebotenen zahlreicheren Materials, die grundsätzliche Bedeutung jener Wandlungen und die weite Verbreitung der neuen Stilrichtung bezeugen.

Während der ganzen zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beherrscht der Romanismus, mit absoluter Ausschließlichkeit, das plastische Schaffen in allen Teilen des Landes. Wichtiger noch als die Feststellung, daß den Vertretern der formenstrengen klassischen Richtung die Gunst des Hofes gehört, ist der Nachweis der Alleinherrschaft des Romanismus gerade dort, wo unmittelbar vorher der ekstatische Subjektivismus des Frühbarock seine charakteristischste Ausprägung gefunden hatte. In Valladolid, das mehr und mehr zum künstlerischen Vorort von Altkastilien geworden war, wird der Einfluß Berruguetes und Juan de Junis seit Ende der 50 er Jahre durch die temperamentlose, heroische Idealität eines Esteban Jordán (vgl. Abb. S. 309 oben), Gaspar Becerra und zahlreicher Gesinnungsgenossen abgelöst. In Burgos tritt der Romanismus in einer mehr auf die Niederlande weisenden Stilrichtung auf, deren ansehnlichste Leistung wir in dem Hochaltar der Kathedrale besitzen. Weitaus am meisten künstlerische Kraft lassen die Romanisten der Rioja erkennen, deren Schule im oberen Ebrogebiet, den baskischen Provinzen, Navarra und Aragón ihre Verbreitung gefunden hat und zu denen eine ganze Reihe bedeutender Meister gehörte. Mit dem gewaltigen Hochaltar (vgl. Abb. S. 304) der Klosterkirche Sta. Clara in Briviesca (Prov. Burgos), einem der stattlichsten Werke der gesamten spanischen Altarplastik, scheint die ganze Bewegung einzusetzen. Neben Michelangelo, der allerdings mehr in seiner heroischen Formensteigerung als in seinem Bewegungspathos Berücksichtigung findet, muß unter den italienischen Künstlern vor allem Sansovino mit der repräsentativen Idealität seiner römischen Stilperiode als Quelle der Anregung hervorgehoben werden.

Mit unserer künstlerischen Würdigung befinden wir uns zweifellos im Recht, wenn wir den Romanisten, im Gegensatz zu der temperamentvollen Eigenart der frühbarocken Meister, nur wenig Geschmack abzugewinnen vermögen. Mit um so größerem Nachdruck muß die historische Betrachtung den wichtigen Anteil der romanistischen Strömung an der Entwicklung der spanischen Kunst und ihre Bedeutung im Rahmen der allgemeinen geistesgeschichtlichen Beziehungen betonen. Als breiter Einschnitt legt sich die romanistische Stilperiode in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zwischen die frühbarocke Richtung, deren Abflauen wir nach 1550 beobachten können, und die große nationale Blüteperiode eines bodenständigen Naturalismus, die mit der Jahrhundertwende einsetzt. Nicht in gerader Linie ist in Spanien im 16. Jahrhundert die von der Renaissance zum Barock führende Entwicklung verlaufen. Gegenüber dem Frühbarock und seinem

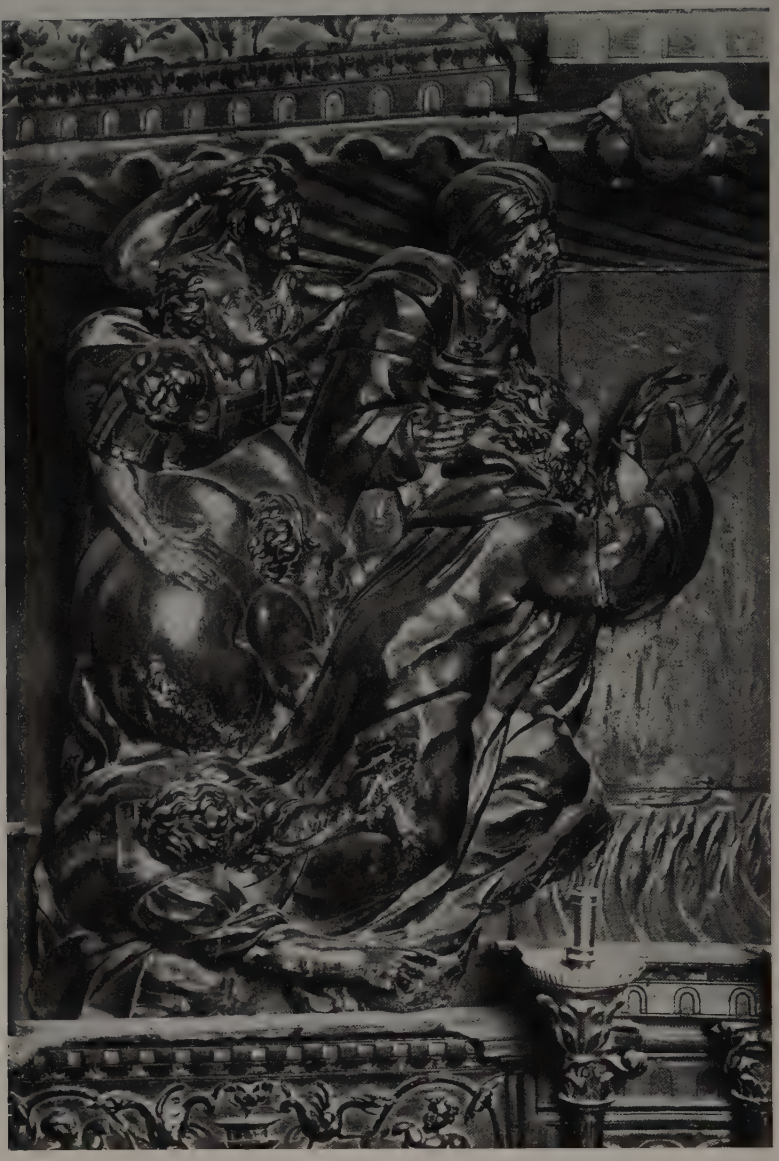
---

[1]) Vgl. meine Ausführungen in »Spanische Plastik« Bd. II, S. 171f. — [2]) Vgl. die zusammenfassende Charakterisierung bei A. L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei, S. 186f.



JUAN DE JUNI: PURISSIMA VOM HOCHALTAR
DER ANTIGUA IN VALLADOLID

JUAN DE JUNI: BEGEGNUNG AN DER GOLDENEN PFORTE. DETAIL DES ALTARS
DER ALDERETEKAPELLE IN ST. MARIA ZU MEDINA DE RIOSECO
(PROV. VALLADOLID)



ALONSO BERRUGUETE: ANBETUNG DER KÖNIGE
DETAIL DES DREIKÖNIGSALTARES IN SANTIAGO ZU VALLADOLID

ekstatischen Subjektivismus hat der sich in der zweiten Jahrhunderthälfte einschiebende Romanismus eine abermalige engere Fühlungnahme mit der italienischen Renaissance und eine erneute Betonung der klassischen Prinzipien gebracht. Ein retrospektives und zugleich ein in die Zukunft weisendes Element waren damit gegeben. Während einerseits sich der Naturalismus des 17. Jahrhunderts erst nach der Überwindung und Ausscheidung der der spanischen Kunst von neuem eingepflanzten heroischen Idealität zu entfalten vermochte, war für die Wirklichkeitsannäherung eine wesentliche Grundlage geschaffen, indem gegenüber dem Frühbarock die Forderung eines sachlichen und auf alle individuelle Formenwillkür verzichtenden Gestaltens erhoben wurde. Grecos isolierte Stellung innerhalb der gleichzeitigen spanischen Malerei erklärt sich aus der Tatsache, daß seine Kunst die Inspiration des Frühbarock zu höchster Steigerung bringt, während ringsum bereits der Romanismus den vollen Sieg errungen hatte. Auch die Ablehnung des griechischen Malers durch Philipp II. kann nur von dieser Seite her verstanden werden. Der Romanismus, der auch in seiner zeitlichen Umgrenzung mit der Regierungsdauer

Phot. Vadillo (Burgos)

ESTÉBAN JORDAN: DETAIL D. HOCHALTARES VON ST. MARIA IN ALAEJOS (PROV. VALLADOLID)

VERKÜNDIGUNG. DETAIL DES HOCHALTARES IN TAFALLA (PROV. NAVARRA)

Photo Otto Wunderlich, Madrid

DER ESKORIAL. ANSICHT VON SÜDWEST

dieses Herrschers zusammenfällt, muß als die eigentliche Kunst der Periode Philipps II. und als der bezeichnendste Ausdruck ihrer Tendenzen gelten. Nicht nur in der Auswahl der Künstler, die der König zu seinen Aufträgen heranzog, offenbart sich die innere Übereinstimmung. In dem Eskorial (vgl. Abb. S. 310) mit seinen strengen, klassischen Formen, die auf dem Gebiet der Architektur die Reaktion gegen die heitere Schmuckfreudigkeit der Platereske bekunden, hat sich die Zeit Philipps II. und mit ihr der Geist des Romanismus das mächtigste Ausdruckssymbol geschaffen.

Aber auch in inneren Gegensätzen finden die kunstgeschichtlichen Wandlungen ihre Begründung. Den erregten Ausdruckssubjektivismus des Frühbarock mit seiner Neigung, die einzelnen Darstellungsvorwürfe in freiester Willkür zu übersteigern und umzugestalten, löst mit der romanistischen Stilrichtung der Zwang zu einer beruhigten und sachlichen Wiedergabe ab. Zeitlich und in der leitenden Gesinnung berührt sich der Umschwung mit dem Einsetzen der strengen gegenreformatorischen Richtung, wie sie seit etwa 1540 sich mehr und mehr bemerkbar macht und mit dem Regierungsantritt Philipps II. (1556) zur vollen Herrschaft gelangt[1]). Ebensosehr wie gegen den offenen Abfall zielen gegen die mystischen Tendenzen der sogenannten Alumbrados die auf die Herstellung der Glaubenseinheit und einer gleichmäßigen kirchlichen Zucht gerichteten Bemühungen. Ein visionäres Schauen wurde von jenen »Erleuchteten« erstrebt, das Gott nur im Geist und in der Wahrheit anbeten wollte und alles herkömmliche kirchliche Wesen, Gebet, Fasten, Askese, Verehrung der Bilder, als Äußerungen einer unvollkommenen Frömmigkeit verwarf. Fast alle Heiligen und Mystiker des gegenreformatorischen Spaniens, Ignatius von Loyola, die hl. Theresa, Franz von Borja, S. Juan de la Cruz, Fray Luis de Granada, sind zeitweilig Gefahr gelaufen, für Alumbrados gehalten zu werden und mit der In-

[1]) Eine ausführlichere Darstellung der Beziehungen des Romanismus zu der gegenreformatorischen Richtung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts habe ich in »Span. Plastik« Bd. II, S. 165ff., gegeben.

INNENANSICHT DER KLOSTERKIRCHE S. FRANCISCO IN MEDINA DE RIOSECO (PROV. VALLADOLID)

quisition in Konflikt zu kommen. Gegen alle Äußerungen eines kirchenfeindlichen religiösen Individualismus, von denen es nur allmählich die authentische Mystik zu sondern gelang, war das Mißtrauen gerichtet. Auch in der Geschichte der spanischen Mystik hat man um 1550 einen Umschwung festgestellt, der auf die Zurückdrängung des subjektivistischen und ekstatischen Elements hinausläuft, wie es sich anfänglich vornehmlich an den deutschen und niederländischen Mystikern des späteren Mittelalters inspiriert hatte[1]). Erst nach der Jahrhundertmitte kommt die spanische Mystik in ihrer Eigenart, d. h. in ihrer auf praktische Wirksamkeit und konkrete Anschaulichkeit zielenden Richtung, zur vollen Entfaltung[2]). Es ist kein bloßer Zufall und erst recht kein historischer Widerspruch, daß die Blüte der spanischen Mystik (1560—1600)[3]) sich zeitlich genau

[1]) Vgl. Baruzi, St. Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique (Paris 1924), S. 144ff., sowie Sainz Rodriguez a. a. O. S. 203 und 218 ff. In den Schriften eines Fray Luis de Granada und seines Lehrers Juan de Avila gibt sich der gleiche Stilgegensatz zu erkennen (vgl. den Hinweis bei Azorin, El alma castellana [Madrid 1919], S. 127), wie ihn die Schöpfungen der Romanisten und der vorausgehenden frühbarocken Meister offenbaren. — [2]) Vgl. Pfandl a. a. O. S. 52 f. — [3]) Vgl. Sainz Rodriguez a. a. O. S. 219.

Phot. Seemann

DAS SCHLOSS IN ASCHAFFENBURG

DER ALCÁZAR IN TOLEDO

mit der Vorherrschaft des Romanismus und mit der von diesem gebrachten erneuten Betonung der klassischen Prinzipien deckt. Auf eine innere Verwandtschaft weist es nicht nur, wenn man in dem Ringen nach Selbstzucht statt mystischer »Entpersönlichung« den »echten und rechten Renaissancecharakter der spanischen Mystik«[1]) hervorgehoben hat. Ebensosehr verbinden der aktive, auf das Wirken im Diesseits und auf praktische Seelenkunde gerichtete Grundcharakter sowie der starke Einschlag eines platonischen Schönheitskultus und Universalempfindens die spanische Mystik mit den übrigen Erscheinungen der Renaissance. Die spezielle Berührung mit dem Romanismus wird man vor allem in der Ablehnung aller vagen, gefühlsmäßigen Zustände und in der Forderung einer konkreten Anschaulichkeit der auf die einzelnen Tatsachen der Heilsgeschichte und insbesondere der Passion einzustellenden Betrachtung erblicken dürfen. Sowohl in den geistlichen Übungen des hl. Ignatius wie in der Entwicklung der hl. Theresa tritt dieser Zug aufs nachdrücklichste hervor[2]). In seiner Auswirkung auf die bildende Kunst bedeutet er die Ablehnung des die Darstellungsvorwürfe in ekstatischer Erregtheit vergewaltigenden Frühbarock und die Vorbereitung jenes anschaulichen Realismus, wie er als eine der Grundeigenschaften der großen nationalen Blüteperiode mit dem 17. Jahrhundert zum Durchbruch gekommen ist[3]).

Aber auch in der Betonung antikisierender Idealität, die wir als die zweite wesentliche Eigenschaft des Romanismus hervorgehoben haben, ergeben sich die engsten Beziehungen zu der gegenreformatorischen Bewegung. Die Kunst der Romanisten hat nicht nur der Forderung einer sachlichen, sich streng an die traditionellen Gegebenheiten haltenden Wiedergabe entsprochen, die jede Eigenmächtigkeit subjektivistischer Willkür vermeidet. Sie befriedigte gleichzeitig das Bedürfnis nach einer heroischen Steigerung und betonten Idealisierung der Darstellungsvorwürfe. In allen Sphären des Lebens sehen wir um die Mitte des 16. Jahrhunderts das Gefühl für das Große, Kraftvolle, Strenge und Majestätische um sich greifen, für das die von der Hochrenaissance aufgebrachten antikisierenden Idealformen die Ausdrucksmöglichkeit geben. Auf dem Gebiet des Religiösen wird die heroische Auffassung aller Anstrengungen und Tugendleistungen üblich, wie sie gerade der kriegerische Enthusiasmus der Spanier in besonderer Weise ausgeprägt hat[4]) und wie sie sich in der spanischen religiösen Literatur des 16. Jahrhunderts durch unzählige Beispiele belegen läßt. Dem Ideal des Heroischen entspricht die Kunst der Romanisten mit dem kraftvollen, athletischen Typus der Heiligen (vgl. Abb. S. 305), den sie an die Stelle der überschlanken, hageren Asketengestalten des Frühbarock setzt und mit dem sie die Gotik endgültig überwindet. Ausdruck jener heroischen Idealität ist ebenso die in der Bekundung der Empfindungen gewahrte Zurückhaltung und Würde. Ein gemessenes, von monumentalem Pathos getragenes Sichgehaben verdrängt den stürmischen Rausch ekstatischer Gefühle, dem die Gestalten eines Berruguete willenlos hingegeben schienen. Vor allem werden die von der Hochrenaissance geschaffenen, von den Romanisten in ihrer

[1]) Vgl. Pfandl a. a. O. S. 54. — [2]) Ausführlichere Hinweise habe ich »Span. Plastik« Bd. II, S. 194 ff., gegeben. — [3]) Ähnlich wie Greco auf dem Gebiet der bildenden Kunst läßt unter den Mystikern S. Juan de la Cruz ein verspätetes nochmaliges Aufleben der subjektivistischen Richtung erkennen. — [4]) Vgl. Pfandl a. a. O. S. 135 und Sainz Rodriguez a. a. O. S. 201 f.

Photo-Hall Marocain Gillot-Ratel, Casablanca

DIE KASBAH-UNILA, EINE DER BURGEN DER BERBERFÜRSTEN

heroischen Idealität noch gesteigerten Formen der Ausdruck des neuen Gefühls verehrungsvoller Distanz, das die Menschen des späteren 16. Jahrhunderts gegenüber Gott und den Heiligen beseelt. Statt der vertraulichen Familiarität, mit der Kunst und Devotion des ausgehenden Mittelalters alles Himmlische in die Sphäre irdischer Alltäglichkeit und Verdiesseitigung herabgezogen hatten, macht sich in steigendem Maße ein Empfinden geltend für den der religiösen Vorstellungswelt zukommenden Charakter überirdischer Erhabenheit und Idealität. Die Reaktion gegen den Naturalismus des späten Mittelalters und seiner von der neuen Zeit als unehrerbietig empfundenen Herabwürdigung des Überirdischen bestimmt die geistige Haltung der gegenreformatorischen Periode. Ihren bezeichnendsten Ausdruck haben die Ablehnung aller profanierenden Vertraulichkeit und das Streben nach Ernst und Würde in den Bestimmungen des Tridentinums sowie den von ihnen inspirierten Reformbemühungen gefunden, soweit sie die Kunst, die Ausgestaltung des Gottesdienstes, die Kirchenmusik und die Predigt betreffen. In der kirchlichen Musik gibt Palestrina zu der strengen Idealität der Romanisten die Parallele. Unter den spanischen Theoretikern kann vor allem Pacheco, der Schwiegervater des Velasquez und selbst einer der namhaftesten Vertreter der romanistischen Stilrichtung zeigen, wie sehr das Bemühen um Schicklichkeit und erhabene Würde, zugleich mit der Forderung sachlicher Getreuheit und Klarheit, die Kunst jener Zeit erfüllt[1]).

Der Begriff der Gegenreformation, wenn wir die Bewegung in ihrer unmittelbaren Auswirkung fassen wollen, ist auf die strenge Reformrichtung einzuschränken, wie sie um die Mitte des 16. Jahrhunderts zur Herrschaft gekommen ist und wie sie in dem Rückschlag eines formenstrengeren, die heroische Idealität betonenden Gestaltens in der bildenden Kunst ihren Ausdruck gefunden hat. Vorangegangen waren, auf dem Gebiet des Glaubenslebens, die mannigfachsten Erscheinungen einer religiösen Neubelebung und Gärung, die in ihrem exzentrischen, subjektivistischen Charakter sich zum Teil nahe mit der Ketzerei berührten. Erst die Zeit um 1556 brachte die Scheidung der Geister. Mit Recht hat man hervorgehoben[2]), wie nahe ein Ignatius von Loyola oder Felippo Neri in ihren Anfängen jener exzentrischen, subjektivistischen Richtung gestanden haben, ebenso wie sich bei der hl. Theresa auf die Bedeutung der sich um die Mitte der fünfziger Jahre vollziehenden Wandlung verweisen ließe. Die gemeinsame Eigentümlichkeit der in der Kunst wie im geistigen und religiösen Leben in der Zeit von etwa 1520—1550 hervortretenden Regungen scheint mir in ihrer subjektivistischen Grundtendenz zu liegen[3]),

[1]) Vgl. die ausführlicheren Hinweise und Zitate in »Span. Plastik« Bd. II, S. 203 ff. — [2]) Vgl. u. a. den Aufsatz über den hl. Felippo Neri bei Bremond, Divertissements devant l'arche (Paris 1930), S. 91 ff. — [3]) Vgl. u. a. den Aufsatz Voßlers, Pietro Aretinos künstlerisches Bekenntnis (Neue Heidelberger Jahrbücher 10 (1900), S. 38 ff., sowie das Hervortreten der »bernesken« Richtung in der italienischen Lite-

im Gegensatz zu der erneuten Betonung der klassischen Prinzipien und eines Geistes strenger, normativer Regelmäßigkeit, wie sie sich seit der Mitte des Jahrhunderts ausbreitet[1]). Für den reifen Barock des 17. Jahrhunderts sind beide Strömungen bedeutsam geworden: sowohl die unmittelbar auf die Hochrenaissance folgende Richtung, die wir um ihrer subjektivistischen, malerischen und ekstatischen Tendenzen als Frühbarock bezeichnet haben, wie die gesteigerte heroische Idealität, die der klassizistische Rückschlag um 1550 brachte. Wie in der Kultur des 17. Jahrhunderts die humanistische Tradition und das wiederbelebte religiöse Interesse, die beiden Kräfte, die anfangs im Widerstreit lagen, einen Ausgleich gefunden haben, so bietet auch die Kunst eine Synthese des heroischen und des auf den Frühbarock zurückweisenden Elements. Als dritter Wesenszug macht sich die gerade in Spanien besonders ausgeprägte Tendenz einer naturalistischen Annäherung an die Wirklichkeit geltend, die, in den einzelnen Ländern in verschiedenem Grad, zu einer teilweisen Wiederausscheidung und Überwindung der antikisierenden Idealität geführt hat.

Spanien, das im 16. Jahrhundert die große Zeit seines für ganz Europa maßgebenden Einflusses erlebt, läßt, wie schon einmal hervorgehoben, auch die für diese Periode charakteristische Abfolge der geistigen und künstlerischen Strömungen mit besonderer Deutlichkeit erkennen. Die direkten Einwirkungen, die von dem gegenreformatorischen Spanien ausgegangen sind, wird die Forschung auf allen Gebieten immer mehr zu betonen haben. Hinsichtlich der bildenden Kunst wäre vor allem an die ikonographischen Neuerungen zu denken, in denen die von den spanischen Mystikern und dem Jesuitenorden aufs stärkste beeinflußte Frömmigkeit der gegenreformatorischen Periode ihren Niederschlag gefunden hat. In Spanien ist, wie wir schon heute nachzuweisen vermögen[2]), der neue Madonnentypus der »Immaculada Concepción« aufgekommen, der in der Barockkunst die Wiedergabe der Mutter mit dem Kind ablöst und dessen Ausbreitung zweifellos mit dem neuen Bedürfnis nach verklärter Würde und überirdischer Hoheit in Verbindung zu bringen ist. Auch die Verehrung bestimmter Heiliger, die in der Barockzeit in den Vordergrund treten, so vor allem des hl. Joseph, sowie die realistische Vergegenwärtigung des Leidens des Herrn und der Gottesmutter scheinen von Spanien aus den maßgebenden Anstoß erfahren zu haben.

Am deutlichsten läßt sich schon heute der Einfluß des gegenreformatorischen Spanien auf dem Gebiet der Architektur hervorheben. Wie es schon Dehio und v. Bezold vor nunmehr 30 Jahren vermutungsweise aussprachen[3]) und wie es der französische Archäologe E. Mâle etwas nachdrücklicher betonen konnte[4]), geht der sich mit der Gegenreformation in allen Ländern ausbreitende neue kirchliche Bautypus des Gesù auf Spanien zurück. Bereits an zahlreichen spätgotischen Ordenskirchen (vgl. Abb. S. 291 rechts) lassen sich in Spanien die wesentlichen Eigentümlichkeiten belegen, die der von dem 3. Ordensgeneral, Franz v. Borja, unternommene Neubau des Gesù zum erstenmal als neues Vorbild für den sakralen Longitudinalbau einführt. Sowohl die zentralisierende Gestaltung der von einer Kuppel bekrönten Ostpartie wie die Anbringung von Emporen über den seitlichen Kapellen des Langhauses tritt in Spanien bereits in Verbindung mit dem Wandpfeilerschema auf.

Und wie der für die ganze Barockperiode maßgebende neue Raumtypus des Kirchengebäudes, der die mittelalterlichen Formen der Basilika und der Halle ablöst, hat auch die Schloßanlage der gegenreformatorischen Zeit ihren Ursprung in Spanien. Es dürfte kein Zufall sein, wenn wir um die Wende des 16. Jahrhunderts gerade im Kreise der katholischen geistlichen und weltlichen Fürsten bei uns in Deutschland, aber auch in Oberitalien, einen Schloßtypus sich ausbreiten sehen, der in seinen wesentlichsten Eigentümlichkeiten, der um einen Hofraum gelagerten Baumasse mit den vier quadratischen Ecktürmen, auf das Vorbild spanischer Palastbauten weist. In Deutschland wären das Schloß der Mainzer Erzbischöfe in Aschaffenburg (Abb. S. 312 links), Schloß Seehof bei

---

ratur des 16. Jahrhunderts. In Frankreich wäre an Rabelais als bezeichnendste Erscheinung für den Durchbruch des »Frühbarock« in dem zweiten Viertel des Jahrhunderts zu erinnern.

[1]) Als literarische Parallele wäre in Frankreich auf Ronsard und die Plejade, in der spanischen Dichtung auf Herrera (vgl. Blasi, Dal classicismo al secentismo in Ispagna [Aquila 1929]) zu verweisen. — [2]) Vgl. Tormo, La Inmaculada y el arte español (Madrid 1915). — [3]) Vgl. Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes Bd. II, S. 478. — [4]) Vgl. Mâle, Art et artistes du moyen-Age (Paris 1927), S. 151 ff.

Bamberg oder das Schloß zu Meßkirch (Baden) als Beispiele zu nennen. In Spanien geht dieser Typus, den u. a. der von Karl V. erneuerte Alcázar in Toledo (Abb. S. 312 rechts) und, in mehrfacher Wiederholung der Hofräume, der Eskorial vertreten, auf alte, anscheinend von den Arabern eingeführte orientalische Tradition zurück, wie sie sich noch heute an den Bergschlössern der Mauren in Nordafrika (vgl. Abb. S. 313) behauptet hat. Erst durch die französische Schloßarchitektur der Ära Ludwigs XIV., die ein neues, weithin wirkendes Vorbild aufstellte, ist jener Vierturm-Typus an den deutschen Höfen abgelöst worden. Die Zeit seiner Vorherrschaft fällt mit der Periode der politischen und kulturellen Hegemonie Spaniens zusammen und läßt auch auf dem Gebiet des profanen Wohnbaus die Bedeutung der von dem gegenreformatorischen Spanien gegebenen Anregungen erkennen.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

BERICHT AUS MÜNCHEN

Die Kirche des Jesuitenkollegs von Pullach, an Münchens Peripherie gelegen, ist von Oskar Martin-Amorbach mit Fresken geschmückt worden, deren Kartons unlängst teilweise schon in der Galerie für christliche Kunst zu sehen waren. Die Ausführung übertrifft, was der Entwurf bereits an Wirkung und Wandgerechtigkeit versprochen hat. Auf der Rückwand der Apsis erscheint der thronende Christus, von vier kleinen Posaunenengeln begleitet und von Joseph und Maria angebetet. Als Ziel und Inhalt des Ordens nimmt er die bedeutendste Stelle der Kirche ein. Zu seinen Füßen, aber noch über dem kurzen Altaraufbau, stehen die Apostel, als die Vorbilder, denen der Orden nacheifert. Rechts und links auf den Seitenwänden der Apsis, die vom Zentralbau des Schiffs zum Altar hinüberleiten, erinnern zwei Fresken an große Taten des Ordens: die Landung des hl. Franz Xaver in Indien an die leibliche und das Gespräch des Gegenreformators Petrus Canisius mit den Hochschullehrern an die geistige Missionierung. Oskar Martin-Amorbachs Welt ist die einer Stille, wie sie auf dem Santa Conversazionebild des Piero della Francesca gemalt ist. Wenn es wahr ist, worauf die Zeichen deuten, daß nämlich unsere gegenwärtige Kunst sich an einem Anfang befindet, daß sie zu großen Entwicklungen ansetzt, dann darf man einen Vergleich zwischen dem Vorläufer der Renaissance Piero della Francesca und einem heutigen Künstler wagen. Daß Piero della Francesca sich mehr um den Raum und die Durchgestaltung der Einzelheiten kümmerte, daß ihn die eben in der Einführung begriffenen Gesetze der Perspektive lebhafter beschäftigten als das einem heutigen Künstler nottut, läßt sich aus der Verschiedenheit der Zeiten und Völker verstehen. Gerade die Unterschiede aber machen die innere Wahlverwandtschaft um so wunderbarer, die in der beseelten und verinnerlichten Individualisierung der Gesichter und in der sanft wölbenden, eine monumentale und würdige Haltung hervorbringenden Tektonik der Figuren bezeugt ist. Die plastische Festigkeit der Faltenbündelung und Ausschaufelung, der streng seine Bahn durchlaufenden Kontur, die kompakte Statik, die von einem stillen Geist verhalten erleuchtet und erleichtert wird, das sind Eigenschaften, die in beiden Künstlern gleich angelegt sind und jeweils mit einem tiefen Gefühl für das Aufbrechende, Kündende, prophetisch Vorauseilende ihrer Zeit ausgedrückt werden.

Eine große Aufgabe wird durch das in der päpstlichen Hofglasmalereiwerkstatt Zettler hergestellte Marienfenster für den Dom zu Unserer Lieben Frau angeschnitten: die Domrestaurierung. Es hat sich im Lauf der Zeit manches eingeschlichen, was sich mit dem ehrwürdigen Charakter des Baues nicht amalgamierte, manches ist aufzufrischen und das Ganze fordert höchsten künstlerischen Takt. Der mit dem von Professor Josef Eberz entworfenen Marienfenster erklingende Auftakt läßt uns hoffen, daß spätere Zeiten uns gegenüber die Vorwürfe nicht wiederholen werden, die wir vor manchen unglücklichen Erneuerungen und Zutaten des 19. Jahrhunderts erheben. In seinem Stil sind die beiden Einsichten, die unsere Zeit für das Glasfenster gewonnen hat, verwirklicht. Das Fenster ist die Station, auf der das Licht auf seinem Weg in die Kirche mit der weihevollen Stimmung des Raumes getränkt wird und die farbigen Gläser haben einen so starken flächigen Wert, daß jeder illusionistische, Tiefenraum vortäuschende Glasmaler eine Ungerechtigkeit gegenüber dem Material begeht. Wie bei ihm die Glaspartikelchen, die er mit sehr weitgehender Kleinteiligkeit zusammenfügt, mit Gewand und Landschaft übereingehen, das ist gleichzeitig expressiv und doch von einer konturistischen Strenge, die etwas von der Hoheit byzantinischer Fresken erneuert. Um das neue Fenster auf den Rhythmus der erhaltenen alten Fenster zu bringen, wurde das Marienleben in viele einzelne Stationen aufgelöst, die von Schriftbandengeln lockernd unterbrochen werden und an einer kompositorisch sehr eindrucksvollen Mittelachse emporsteigen, auf der das Motiv der Schutzmantelmadonna wieder aufgenommen ist. In einem satten, samtigen Blau versinken die Hintergründe, viel Gelb leuchtet in den freudigen Ereignissen, während die Schmerzen farbig ernster gehalten sind.

Im Kunstverein sah man von dem Bildhauer Hans Panzer drei Kupferstatuen für die Fassade der neuen St. Marienkirche zu Ludwigshafen am Rhein, deren Riesenmaß weit über Menschliches hinaussteigt. Sie sind demgemäß nicht als selbständige Kunstwerke, sondern als die Wand rhythmisierende Spannungsträger mit symbolischen menschlichen Formen zu verstehen, die hier mit einer einfachen, nahezu starren Monumentalität durchgebildet sind. Daneben zeigte Hans Panzer sieben Hochreliefs von der Obermenzinger

Passionskirche. Szenen aus dem Leben Christi darstellend, werden sie von mächtigem plastischem Drang emporgetrieben und mit energischem Schnitt abgegrenzt; dazu kamen vier Bronzereliefs von der Evangelistenglocke der Giesinger Pfarrkirche, die in guter Raumverteilung und feiner Formschwellung die Evangelistensymbole darstellten. Auf Hans Panzers Ausstellung folgte ein Altar von Wilhelm Màxon im Kunstverein. Das Werk ist für die Anstaltskapelle Mariaquell am Inn bestimmt. Der dort bereits vorhandene Altartisch mit Tabernakelaufsatz ist ein nobles Empirestück, in Weiß und Gold schimmernd. Die Wand hinter dem Altar wird nun von farbenrauschender Malerei ausgefüllt. Bis zur Höhe der Mensa reicht Landschaft mit Symbolen aus der Lauretanischen Litanei, über dem Altar öffnet sich der Himmel, aus dem blaubemantelt die Madonna mit dem Kind herausschwebt, umgeben von einem glänzenden, mit Engelsköpfen und Sternen verzierten Strahlenkranz. Ein doppelter Regenbogen, von Engeln umflogen, steht auf der Erde auf und hält die ganze Vision zusammen, die unproblematisch und mit viel Phantasie gemalt ist.

Die Galerie für christliche Kunst veranstaltete eine Gedächtnisausstellung für ihre verstorbenen Mitglieder Schleibner und Immenkamp. Skizzen, Entwürfe und einige große Gemälde erinnern noch einmal an die Art der beiden Künstler. Eine Kollektion von Werken Albert Figels bot eine Serie ziemlich gleichlautender Andachtsbilder, deren Werte ebenso wie die Schleibners und Immenkamps mehr auf dem religiösen als auf dem ästhetischen Gebiet liegen. Ein Altar von Paul Scheurle für St. Sebastian in München ist von geschmackvoller, dem Romanischen nicht durch Nachahmung, sondern durch innere Verwandtschaft und durch geistige Übung nahekommender Haltung. Streng und einfach sind die stämmigen Figuren in den elf Reliefschreinen geschnitten. E. Kammerer

RAHMENAUSSTELLUNG

Anläßlich der Nemes-Auktion öffnete die Firma Karl Pfefferle-München, Türkenstraße, ihre Räume zu einer Ausstellung antiker Rahmen und getreuer Nachbildungen. Die Firma hat die Behandlung der hier einschlägigen Gebiete zu Spezialleistungen entwickelt, die ihresgleichen suchen. Insbesondere nimmt sie mit großem Feingefühl Restaurierungen alter Rahmen, Stuckreliefs usw. vor, wobei die vielfachen Übermalungen mit Takt entfernt werden müssen und ein künstlerischer, durch lange Erfahrung gesicherter Instinkt den echten gültigen Bestand herauswittert und freilegt. Für solche Restaurierungen weist die Firma neben Museen, Kunsthändlern und Sammlern auch zahlreiche Kirchen als Kunden auf. Ein anderes Arbeitsgebiet, die Herstellung täuschender Kopien antiker Rahmen jeder Stilart, ist hier soweit getrieben, daß es sogar die Patina der Zeit einholt. Solche kopierte Rahmen, über deren berechtigte Anwendung man verschiedener Meinung sein kann, werden den Bildern der verschiedenen Zeitalter gegeben, damit sie in einem anscheinend zeitgemäßen Gewand erscheinen. An die tausend Muster, vom frühesten sienesischen Rahmen bis zum Biedermeier, liegen auf, und die Ähnlichkeit ist so groß, daß man, selbst wenn Original und Kopie nebeneinanderhängen, ohne Materialprüfung keine sichere Datierung geben kann. E. K.

STUTTGARTER KUNSTLEBEN

Es war ein glücklicher Gedanke des Württembergischen Landesgewerbemuseums in Stuttgart, den Gmünder Kunstgoldschmied Fritz Möhler, dessen Arbeiten auf kirchlichem Gebiet längst über die Grenzen Deutschlands hinaus Anerkennung gefunden haben, zu einer Sonderausstellung einzuladen. Die Ausstellung ist zu einem Höhepunkt des Stuttgarter Kunstlebens geworden. Eine größere Ausstellung guter neuzeitlicher goldschmiedischer Kunstarbeiten ist an sich heute etwas Seltenes. Um so mehr erfreute diese Ausstellung, da sie auch zugleich ein reichhaltiges Bild modernster, höchst eigenartiger und im Wesensgrund rein deutscher Goldschmiedekunst bot. Die Ausstellung zeigte hauptsächlich Arbeiten in kirchlichen Gefäßen und Geräten, die Möhler in starker sakraler Steigerung durch Anwendung hochkünstlerischer Techniken zu formen versteht. Auch der württ. Staatspräsident Dr. Bolz zeichnete durch einen Besuch und einen Ankauf Möhlers Sonderausstellung aus. Wie bekannt, wurde Möhler auch im November letzten Jahres in Rom von Sr. Hl. Papst Pius XI. durch eine Privataudienz ausgezeichnet. M. Vetter

Forschungen

DIE ERFORSCHUNG DER ALTSPANISCHEN PLASTIK DURCH DAS KUNSTHISTORISCHE INSTITUT DER UNIVERSITÄT TÜBINGEN

Nach der jahrzehntelangen, gründlichen Durchforschung der europäischen Kunstgeschichte sollte man glauben, daß es in diesem Kreise des künstlerischen Schaffens kaum mehr ein Gebiet geben könne, das noch zu erschließen wäre. Und doch gibt es solches Neuland, das erst in jüngster Zeit in unseren Gesichtskreis getreten ist. Dazu gehört die spanische Plastik. Neben den Veröffentlichungen von A. L. Mayer sind es vor allem die seit einigen Jahren planmäßig betriebenen Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Tübingen, die uns diesen bisher vernachlässigten Bezirk der Kunstgeschichte nahegebracht haben. Jahr um Jahr hat der Leiter dieses Instituts, Prof. Dr. Weise, mit einem Stabe von Mitarbeitern mehrere Monate lang einzelne Provinzen Spaniens systematisch durchforscht, um die Denkmäler an Ort und Stelle zu untersuchen und photographisch aufzunehmen. Dabei benützte man nicht die üblichen Heerstraßen, die die Spanienreisenden der letzten Jahre einschlugen, sondern es wurden in erster Linie unbekannte Landschaften aufgesucht. Es war eine mühevolle Arbeit, die hier geleistet wurde, aber sie hat ein ungeahnt reiches Ergebnis gehabt. In den dunklen Hallen spanischer Kathedralen und Pfarrkirchen, in den verborgenen Kapellen der Klöster und Dörfer finden sich noch wahre Schätze alter Kunst, wie man sie in dieser Fülle und Unberührtheit in anderen Ländern nur selten antrifft. Spanien hat bis jetzt keinen Bildersturm erlebt, weder wie Deutschland in der Reformation des 16. Jahrhunderts noch wie Frankreich in der Revolution von 1793, noch wie im neugotischen Purismus des Barock Süddeutschlands. In Spanien hat eine Epoche der Kunstgeschichte zur anderen ihre Werke gestellt,

ohne viel zu zerstören und zu beseitigen. Darum ist zum Beispiel die niederländische Plastik der Spätgotik in Spanien viel leichter und an viel zahlreicheren Werken zu studieren als in ihrem Mutterlande selbst, das in den Stürmen der Reformationszeit den größten Teil seines religiösen Kunstbesitzes eingebüßt hat. Der tief religiöse und konservative Sinn des Spaniers hat sein Land vor Verwüstungen, wie sie in anderen Ländern vorkamen, bewahrt und so zu einer Schatzkammer edelster Kunst werden lassen. Schon das ist ein einzigartiger Vorzug der alten spanischen Plastik, daß man ihre besten Werke nicht in Museen aufsuchen muß, daß sie nicht aus ihrem Lebensboden herausgerissen sind, sondern daß die meisten noch an dem Platze und in der Umgebung sich befinden, für die sie geschaffen sind. Das ist gerade bei religiöser Plastik, bei einer Kunst, die für die Kirche und den Gottesdienst bestimmt ist, ein nicht zu überschätzender Vorzug.

Die Ergebnisse seiner mehrfachen Forschungsreisen hat Prof. Weise in einem mehrbändigen Werke niedergelegt, das unter dem Titel »Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten« im Gryphiusverlag in Reutlingen erschienen ist. Bis jetzt liegen drei Bände vor; davon sind Band II und III Doppelbände. Dank der Mithilfe deutscher Kreise in Spanien und der Unterstützung durch die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft ist es möglich gewesen, das Werk in vortrefflicher Ausstattung, vor allem mit zahlreichen guten Wiedergaben der an Ort und Stelle gefertigten Aufnahmen herauszugeben. Allein die über tausend Abbildungen spanischer Bildwerke, von denen der größte Teil bisher noch nicht veröffentlicht, ja überhaupt noch nicht photographiert war, stellen ein kunstgeschichtliches Material von großem Werte dar. Der begleitende Text von Georg Weise legt die Grundzüge der Entwicklung der spanischen Plastik fest. Auf dieser Arbeit wird alle weitere Geschichte dieses spanischen Kunstzweiges aufbauen müssen.

Im ersten Band seiner spanischen Forschungen führt Weise in die allgemeinen Fragen der spanischen Plastik und ihrer Entwicklung ein. Er tut das an der Hand der Werke, die sich im westlichen Mittelspanien und in Altkastilien vorfinden. In diesen Provinzen läßt sich auch die romanische und gotische Epoche der spanischen Plastik gut verfolgen. Diese steht fast ganz unter dem Einfluß der französischen Kathedralplastik, die demnach nicht nur nach Westen, nach Deutschland, sondern auch nach Süden in die Pyrenäenhalbinsel ausstrahlte. Die ehemalige Einheit des fränkischen Reiches hat sich also in der Kunstgeschichte noch Jahrhunderte länger erhalten, als die politische Einheit längst vergangen war. Im nördlichen Kastilien ist die Kathedrale zu Léon die Haupteingangspforte für die frühgotische französische Plastik. Neben südfranzösischen Schulen sind es vor allem Chartres, Paris und Reims, deren Wirksamkeit sich bis hierher feststellen läßt. Manche Köpfe der Statuen an den Portalen der Westseite erinnern an Straßburger Werke. Allerdings finden sich neben diesen von Frankreich bestimmten Denkmalen auch Bildwerke, die rein spanische Sonderart an sich tragen. Bei ihnen ist der antikisierende Idealismus der französischen Kathedralstatuen durch eine ganz strenge architektonische Vereinfachung und Stilisierung ersetzt. Auch in den späteren Zeitaltern stehen in der spanischen Kunst fremdländische Einflüsse und stärkste Ausprägung der nationalen Eigenart unvermittelt nebeneinander. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts dringen in Spanien Stilformen von Burgund und den Niederlanden vor; auf den Osten des Landes wirkt Italien ein. Gegen Ende der Spätgotik besitzt die niederländische Plastik die Alleinherrschaft, was bei der engen politischen Verbindung der beiden Länder nicht verwunderlich ist. Riesige Retabeln mit ihren für die niederländische Bildschnitzerei so bezeichnenden figurenreichen Szenen füllen heute noch in großer Zahl die spanischen Kirchen. Auffallenderweise ist in Spanien der bewegliche Flügelaltar, der damals in Deutschland allgemein verbreitet war, so gut wie unbekannt. An seiner Stelle findet sich nur die Retabel, d. h. die mit zahlreichen Bildwerken geschmückte Altarrückwand. Der nüchterne Realismus der niederländischen Plastik, ihre scharfe, brüchige Faltengebung ist damals in die spanische Plastik eingegangen. Neben den Niederländern sind zu Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts auch deutsche und französische Künstler in Spanien nachweisbar. Aber alle diese Zugewanderten haben sich sehr rasch der bodenständigen Art ihrer neuen Heimat angeglichen. Die feinsten und selbständigsten Schöpfungen der spanischen Spätgotik sind die zahlreichen Alabasterfiguren. Wie in Deutschland endet auch in Spanien die Plastik des ausgehenden Mittelalters in einem spätgotischen Barock, in dem sich scharf beobachtende Wirklichkeitstreue und stark bewegter Ausdruck miteinander verbinden. Schon dieser spätgotische Barock Spaniens hat der christlichen Kunst neue Motive geschenkt, die in den andern Ländern erst im 17. Jahrhundert sich durchgesetzt haben: die unbefleckte Empfängnis, den Christus an der Geißelsäule, die von sieben Schwertern durchbohrte, unter dem Kreuz zusammengesunkene Schmerzensmutter.

Verhältnismäßig früh ist die italienische Renaissance in die spanische Plastik eingedrungen. Ja, die neuen Formen müssen hier geradezu mit Begeisterung aufgenommen worden sein. Sie können sich auf zwei Jahrzehnte überall und allgemein durchsetzen. Allerdings macht sich in Spanien auch bald wieder, viel früher als in anderen Ländern, eine einheimische, bodenständige Gegenbewegung wider den italienischen Klassizismus bemerkbar. Schon im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts, also zur gleichen Zeit, da in Deutschland die italienische Renaissance in der Plastik erst voll zum Siege gekommen war, tritt an die Stelle der idealisierenden Verklärung der Wirklichkeit, wie sie von Italien ausging, eine neue Bewegung und Unruhe, die an die spanische Spätgotik wieder anknüpft. Künstler wie Berruguete, Juan de Juni und ihr Kreis sind für diese Periode mit ihrem fast expressionistischen Ausdrucksstreben und ihrer barocken Ekstatik bezeichnend. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird dieser Stil durch eine neue Welle klassizistischer Beruhigung abgelöst. Michelangelo ist der Geist, der der spanischen Plastik von 1550 bis 1600 ihre Form gibt. Am Anfang des 17. Jahrhunderts erreicht die spanische Plastik einen neuen Höhepunkt. Tiefer religiöser Ernst und eine auf allen äußerlichen Schein verzichtende Naturtreue und Innerlichkeit hat sich in den zahlreichen Büsten des Schmerzensmannes, der trauernden Muttergottes zu Werken

von ergreifender Schönheit vereinigt. Vortrefflich stimmt bei diesen Werken die meist guterhaltene alte Fassung in zarten Farben mit der hervorragenden Kunst des Schnitzers überein. Erst im Rokoko gibt die spanische Plastik ihren herben Ernst auf. An die Stelle der monumentalen Immakulatas treten zierliche, jugendliche, reichbewegte, voll des effektvollen Pathos, von himmlischem Schmuckwerk reich umgeben. Murillohafte Jesus- und Marienkindchen, vor allem aber die Darstellung Mariens als Schäferin sind Zeugnisse dafür, wie weit in Spanien der spielerische Sinn des Rokoko sich auswirken durfte.

Gibt der erste Band eine allgemeine Übersicht über die ganze Entwicklung der spanischen Plastik, so behandeln die folgenden Bände in der Hauptsache die Arbeiten des 16. Jahrhunderts, indem sie planmäßig die einzelnen Provinzen durchforschen. Durch diese gründlichen Einzeluntersuchungen werden die Ergebnisse des ersten Bandes bestätigt, vertieft und reicher ausgefüllt. Zwar enthält der zweite Band, der sich auf die baskischen Provinzen und die angrenzenden Teile der Provinzen Burgos und Leproño erstreckt, wichtige Portalskulpturen, Kruzifixe und thronende Madonnen der Frühgotik von bedeutender Qualität. Auch finden sich riesige Schreine und Retabeln vlämischen Ursprungs oder Einflusses aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Den Hauptraum jedoch nimmt die Renaissanceplastik des 16. Jahrhunderts ein. Sehr ausführlich sind die Meister von Rioja untersucht, eine Schule, deren Wirksamkeit sich über hundert Jahre hindurch verfolgen läßt. In diesem Bande hat Weise zum erstenmal die Entwicklungsfolge der spanischen Plastik des 16. Jahrhunderts bis ins einzelne hinein klar herausgearbeitet, insbesondere das Verhältnis zwischen dem expressionistischen Frühbarock und der nachfolgenden romanistischen Reaktion, die ihrerseits um 1600 einer einfacheren naturgetreuen Richtung Platz macht, die volkstümlich schlicht die von der kirchlichen Überlieferung gebotenen Stoffe behandelt. Der Hauptmeister in den nördlichen Provinzen ist Juan Vascardo. Erst mit dem Ausklange dieser Stilstufe wird Madrid der für den Norden Spaniens beherrschende künstlerische Mittelpunkt.

Der erste Teil des dritten Bandes legt die Ergebnisse zweier Forschungsreisen vom Sommer 1926 und 1927 vor, die den nördlichen Teilen von Altkastilien, den Provinzen Burgos, Valladolid, Palencia und Zamora galten. Zeitlich reichen diese Untersuchungen von der Mitte des 15. Jahrhunderts, von der niederländisch bestimmten Spätgotik bis zum Aufkommen des neuen klassischen Stiles um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Am eindringlichsten und ausführlichsten wird der Einzug der Renaissance in diesen Teil Spaniens und die Auseinandersetzung mit dem neuen Stil im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, sowie der Rückschlag, der im zweiten Viertel von bodenständigen Kräften geführt wird, klar gestellt. Die Führung besitzt um diese Zeit in diesen Teilen Altkastiliens die Bildhauerschule von Burgos. Hier hat Vigarni, der am meisten dem idealisierenden Stile der Italiener hingegebene Meister, eine Werkstatt errichtet, von der die gesamten nördlichen Teile Altkastiliens abhängen. Einer etwas jüngeren Generation gehört Diego de Siloë an; seine heroische Idealität der Formen, seine wuchtige und große Auffassung des Körperlichen, seine Gedrängtheit der Bewegungsfülle lassen ihn als einen der bedeutendsten Vertreter der klassischen Richtung in Burgos erscheinen. Gegen diese führt den kraftvollen barocken Gegenstoß jener heute noch nicht mit Namen bekannte Meister, der den Hochaltar in der Condestable-Kapelle zu Burgos geschaffen hat, nicht nur eines der Hauptwerke der spanischen, sondern eines der Meisterwerke der Bildhauerkunst überhaupt. Um diese großen Meister finden sich noch eine Anzahl von Zeitgenossen und Nachfolgern, deren Werk ebenfalls eingehend untersucht wird.

Auf die Schule von Burgos folgen im zweiten Teile des dritten Bandes die in Palencia und Valladolid tätigen Bildhauer und Werkstätten der Renaissance und des Frühbarock. Nach Palencia, der 50 km nördlich von Valladolid gelegenen Bischofsstadt, verpflanzt ein anonymer Meister einen rein renaissancemäßigen Stil ohne jede barocke Regung. Sein Stil entspricht der Frühzeit Vigarnis. Ihm bleibt der Unbekannte auch bis zu seinem Lebensende treu. Ganz eigene Gestaltungskraft dagegen besitzt in Palencia Juan de Valmaseda, einer der Großen der altkastilischen Plastik. »Unmittelbar von der einheimischen spätgotischen Tradition her vollzieht sich in seinem Schaffen der Übergang zu den für das spanische Frühbarock bezeichnenden Tendenzen.« Seine Hauptwerke sind die vielbewunderte Kreuzigungsgruppe, die den Hochaltar der Kathedrale in Palencia als Abschluß krönt, und der große Hochaltar in der Pfarrkirche zu Villamediana bei Palencia. In diesen um 1520 entstandenen Werken findet sich keine Spur von der ausgeglichenen Idealität der Renaissance. Körper von betonter Schlankheit und Hagerkeit in tiefer Gemütsbewegung, zahlreiche Nachklänge an die Gotik im architektonischen Aufbau und in den Einzelheiten des Dekors zeigen die starke Verbundenheit Valmasedas mit der bodenständigen Überlieferung, die auch seine spätere Berührung mit den Renaissancemeistern in Burgos nicht ganz zu beseitigen vermag. Solange er seinem Ursprung treu bleibt, solange ist sein Schaffen kraftvoll und eigenwüchsig. Seine besten Werke entstammen dieser Frühzeit, während seine späteren Schöpfungen, die unter dem Eindruck der heroischen Idealität der Hochrenaissance stehen, nicht mehr die Selbständigkeit der Frühwerke zeigen.

Erst verhältnismäßig spät setzt in der Hauptstadt der Provinz Kastilien, in Valladolid, selbständiges künstlerisches Schaffen ein. In der ersten Renaissanceperiode wirkt Vigarnis Werkstatt in Burgos sich bis hierher aus. »Erst mit dem Auftreten Berruguetes und bald danach Juan de Junis kommt es in Valladolid zu einem lebhafteren Aufschwung der künstlerischen Tätigkeit und zur Begründung einer eigenen Schul- und Werkstatt-Tradition, die von Anfang an alle übrigen benachbarten Zentren in den Schatten stellen und weiterhin ihren beherrschenden Einfluß ausüben sollte.« Berruguete hat einen beträchtlichen Teil seiner Tätigkeit in Toledo ausgeübt. In diesem Bande sind nur seine in Altkastilien befindlichen Werke berücksichtigt; ferner sind die Werke seiner zahlreichen Nachfolger von ihm geschieden, die bisher meist auch unter seinem berühmten Namen liefen. Dagegen enthält der Band die erste zusammenfassende Darstellung des selbständigsten altkastilischen Meisters, des Juan de Juni. Von Geburt wohl ein Franzose, war er zuerst in Léon tätig; seit etwa 1540 ist er in Valladolid ansässig. Zum erstenmal zeigt sich das leidenschaftliche Pathos seiner Kunst voll entfaltet in der berühmten Grab-

legung, die sich jetzt im Museum zu Valladolid befindet. Der verzweifelte Schmerz der einzelnen Figuren, die lebhaft bewegten Gewandfalten, die die Gestalten mit brodelnder Unruhe überwogen, die rotierende Bewegung in der Gesamtkomposition und in den Gebärden der Trauernden, die athletisch schweren Körper, die scharf charakterisierten Köpfe, all das sind Kennzeichen von Junis barockem Gestaltungsideal. Seine Hauptleistung ist der Hochaltar der Antigua in Valladolid, dessen Ausführung er sich erst in einem großen Prozeß gegen Giralte erkämpfen mußte. Das Architektonische wie das Figürliche ist ganz malerisch behandelt, aufgelöst in ein reiches Spiel ornamentaler Bewegung. Erst im Altersstil beruhigt sich seine Erregtheit »zur repräsentativen Wucht der monumentalen Pose«.

Eine reiche Fülle des Schönen ist in Georg Weises Veröffentlichungen zur spanischen Plastik enthalten, ein Reichtum christlicher und katholischer Kunst, wie wir ihn anderwärts aus diesen Epochen nicht entfernt antreffen, eine Kunst, die in manchem verwandte Züge mit der deutschen Kunst aufweist. Mit der deutschen Plastik hat die spanische gemein das Streben nach starkem seelischem Ausdruck, nach treffender Charakterisierung, nach manchmal drastischer Naturtreue. Dem spanischen Barock fehlt wie dem deutschen das äußerlich Theatralische, die Richtung auf Bewältigung lediglich formaler Probleme und auf idealisierende Verschönerung und Abschwächung der Wirklichkeit. Gleich der deutschen Kunst hat die spanische nie einen neuen Stil original aus sich selbst hervorgebracht; beide waren stets auf Anregungen von außenher angewiesen, beide aber haben stets diese fremden Einflüsse so tief aus ihrer Eigenart heraus umgearbeitet, daß etwas ganz Neues und dabei Tieferes und Größeres entstanden ist, als das Ursprungsland selber zu geben vermochte. So freuen wir uns, daß deutscher Gelehrtenfleiß die künstlerische Seele eines Landes entdeckt hat, das nicht nur politisch uns treue Freundschaft gehalten hat, sondern auch in manchem unserem Fühlen und Empfinden verwandt ist. Getzeny

Bücherschau

39. Jahresmappe 1931 der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst E. V.« München. 8 Tafeln in Autotypie und Farbenkunstdruck. 1 Tafel in Sechsfarbenlichtdruck, 24 S. Text mit 52 Abb. und einem Umschlagbild. Ausgewählt durch die Juroren. Text von Hochschulprofessor Dr. Ferdinand von Werden, Eichstätt. Jahresgabe für die Mitglieder.

Die Jahresmappe, wenn auch nur für die Künstlermitglieder der Deutschen Gesellschaft zugänglich, zeigt einen charakteristischen Querschnitt in der Entwicklung der christlichen Kunst. Die Jahresmappen sind mehr als ein zufälliges Bilderbuch; durch die Verantwortung namhafter Juroren sind sie repräsentativ und dokumentarisch. So zeigt auch die heurige Jahresmappe den ständigen langsam vorwärtsschreitenden Wandel, der kurz dahin zusammenzufassen wäre: die Fülle einer der Reife immer näher kommenden Architektur, ein neues Streben der Malerei, zwischen Stilisierung (besonders in der Wandmalerei) und Naturnähe auszugleichen mit einem allmählichen Abrücken von einer Übersteigerung des subjektiven Ausdrucks, in der Bildhauerei auch die allmählich sich durchsetzende Beruhigung allzu gärender Zeiteinflüsse. Die Schwierigkeit, eine solche Mappe zusammenzustellen, liegt darin, neben der Auswahl des für den momentanen Stand Wichtigsten und Bezeichnendsten auch dem divergierenden Geschmack und den Sonderwünschen der Mitglieder gerecht zu werden. Gerade dem Wunsche vieler Mitglieder, durch die Mappe auch gefällige farbige Wandbilder zu erhalten, wurde in dieser Mappe weitgehendstes Entgegenkommen gezeigt; denn dem neuzeitlich farbigen Muttergottesbilde von Albert Burkard steht ein ganz ausgeglichenes Elisabethbild von Otto Graßl und ein hervorragend reproduzierter Farbenlichtdruck eines guten Hirten von Oskar Martin-Amorbach entgegen, alles drei Bilder, denen auch der fanatischste Gegner neuzeitlichen Gestaltens nicht tiefe religiöse Einfühlung und sympathische künstlerische Haltung absprechen wird. Den Text hat Hochschulprofessor Dr. von Werden in Eichstätt mit einer gewissen Kritik, aber auch mit einem starken Einfühlungsvermögen in neuzeitliche Kunst und mit einer überzeugenden Kraft geschrieben. Mehrfach verdichten sich seine geistvollen Ausführungen zu programmatischen Zuspitzungen. Der Glaube an die innere Kraft deutscher sakraler Kunst umfaßt somit Text wie Bilder.
Georg Lill

Paul Schubring, Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie, Italien, 14.—16. Jahrhundert, mit 78 Holzschnitten und 388 Abbildungen. Amalthea-Verlag, Zürich, Leipzig, Wien.

Immer wieder auf neuen Wegen versucht unsere Zeit, in das Verständnis des Mittelalters einzudringen und den größten dichterischen Geist jener Epoche zu erfassen, der uns mit magischer Gewalt in seinen Bann zieht. Wie wir uns in die Gedankenwelt eines gotischen Domes einleben, so suchen wir stets von neuem die Göttliche Komödie, jenes geheimnisvollste Werk einer das Geheimnis liebenden Zeit, jenes unsterbliche Gedicht, in dem das Jenseits als Strafe, Läuterung und Seligkeit geschildert ist, zu begreifen. Das katholische Mittelalter konnte ein solches Werk hervorbringen, nur weil es eine geschlossene Weltanschauung hatte, ein Lehrsystem, in dem Offenbarung, Glaube und Wissen sich gegenseitig trugen und stützten. Heute ist uns diese Weltanschauung nicht mehr verständlich. Eine fast unüberwindliche Schranke trennt uns von diesem stolzen Bau eines geschlossenen Weltbildes mit seinen unzähligen Geheimnissen. Wer nicht mit der mittelalterlichen Scholastik vertraut ist, der steht ratlos vor vielen Gedankengängen des Gedichtes. Wer nicht Italien, seine Natur, seine Geschichte, seine Kunst kennt, dem bedeuten alle die unzähligen Namen, alle die Anspielungen auf Zeitereignisse und Menschen, die dem Leser des Mittelalters das Buch leichter verständlich und lebendiger erscheinen ließen, ebensoviele Hindernisse, die die Lektüre erschweren.

Zum Verständnis und zum Genuß der heiligen Dichtung anzuregen, hat Prof. Paul Schubring, der uns schon 1921 zum sechshundertsten Todestage Dantes die bei Hiersemann in Leipzig erschienenen Zeichnungen deutscher Romantiker zur Göttlichen Komödie schenkte, wiederum den gleichen Weg des Bildes eingeschlagen, indem er Illustrationen italienischer Künstler des 14. bis 16. Jahrhunderts zusammen-

stellte. Es gibt in der Tat wohl kaum einen besseren Weg, um Dantes oft nur knappe Hinweise auf Dinge mythologischer, zeitgeschichtlicher und religiöser Art wieder lebendig werden zu lassen, als diese Kunstäußerungen, die ein getreues Echo der Dichtung sind. Schritt für Schritt begleiten wir den Dichter auf seinem Wege durch Hölle, Fegefeuer und Paradies. Jeder Gesang der Göttlichen Komödie erfährt seine Einzelwürdigung durch Bild und Text, wobei freilich manches beiseite geschoben wurde, was für den heutigen Leser keine Bedeutung mehr hat. Es ist eine Weltschau von unerhörter Farbigkeit und Phantastik, die der Dichter vor uns ausbreitet, und ebenso reich strömt die Fülle der Illustrationen aus dem vierzehnten, fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert. Neben unbekannte Miniaturmaler, oft fleißige Klosterbrüder, die mit großem Feingefühl für den Sinn der Vorgänge gearbeitet, oft aber auch die erhabene Gedankenwelt des Dichters kaum erahnt haben, treten die Großen und die Kleineren unter den Künstlern Italiens, aus dem Mittelalter Giotto, Ambrogio Lorenzetti und Orcagna, aus der Zeit der Frührenaissance die Bahnbrecher Andrea del Castagno, Domenico Veneziano und Gentile da Fabriano und die Vollender Francesco di Giorgio, Benozzo Gozzoli, Mantegna, Botticelli, Signorelli, Ercole Roberti, Sellaio, Ciampolo, Jacopo und Giovanni Bellini, Pinturicchio und Bartolomeo di Giovanni, der so oft auf Cassone-Bildern mythologische Szenen schilderte. Ihnen folgen die Meister der Hochrenaissance, an ihrer Spitze Leonardo, Michelangelo und Raffael mit den Späteren, von denen hier nur Zuccaro, Leombruno, Beccafumi, Pacchiarotto, Parmeggianino, Niccolo Abate und Girolamo Savoldo genannt seien. Dazu gesellen sich die Stecher, mit Baldini und vielen anderen, und von Flamen als einziger der lange in Urbino tätig gewesene Josse van Gent mit seinen Bildnissen berühmter Geisteshelden aus dem Herzoglichen Palast von Urbino. Sie alle helfen, uns neue Kenntnisse zu vermitteln und lehren uns, den Sinn mancher Stelle des tiefsinnigen Werkes besser begreifen. Dazu kommt noch die formschöne und feinsinnige Ausdeutung, die der Herausgeber den einzelnen Gesängen beigibt. Das Schwergewicht an Tiefsinn, Anspielungen, Vergleichen, Mythen, Legenden, Lehren und Warnungen, an Scholastik und Symbolik, mit dem Dante sein Werk belastet hat, erscheint gemildert dank der lebendigen Anschauung, die den bildlichen Darstellungen entströmt. Im Prisma der Kunst spiegelt sich farbenprächtig die ganze Welt Dantes wieder; die Gestalten, mit denen der Dichter die Reiche des Jenseits bevölkert hat, geben noch jahrhundertelang der Kunst eine Fülle bildhafter Motive. Sie einmal in ihrem Reichtum und in ihrer Mannigfaltigkeit zusammengestellt zu haben, ist eine verdienstliche Tat, für die wir dem Herausgeber dankbar sein müssen. Walter Bombe

G. Conteneau et V. Chapot, L'Art Antique. Orient, Grèce, Rome. Armand Colin, Paris 1930. 4°, 418 Seiten, 311 Abbildungen, geheftet 60 fr. Franken, Leinenband 80 fr. Franken.

Noch ist die große französische Kunstgeschichte von André Michel nicht lange vollendet und schon legt der tätige Verlag Armand Colin den ersten Band einer neuen Kunstgeschichte vor, die hier wenigstens kurz angezeigt werden soll. Geringer im Umfang als André Michel — sie ist auf vier Bände berechnet — greift sie zeitlich weiter aus und umfaßt auch die antike und prähistorische Kunst. Der vorliegende Band begreift die Kunst Ägyptens und des nahen Orients, Griechenlands und Roms. Der zweite und dritte Band wird von Louis Réau geschrieben, der auch als Herausgeber des Gesamtwerkes zeichnet. Sie werden von der Prähistorik bis zur Gegenwart führen und neben Europa die amerikanische Kunst einbeziehen. In einem vierten Band werden vier Spezialisten die Kunst des Islams und des fernen Orients behandeln. Der Text läßt die sorgfältige wissenschaftliche Bearbeitung erkennen. Ein erfreuliches Zeichen für die zunehmende Aufgeschlossenheit der französischen Gelehrten, aber auch ehrenvoll für die überragende Stellung der deutschen Altertumswissenschaft ist die Tatsache, daß in den verschiedenen Bibliographien des vorliegenden Bandes mehr deutsche Werke angeführt werden als französische. Auf die Buchausstattung legt der Verlag großen Wert. Auch in diesem Werk kommen die Bildplatten auf dem schweren Kunstdruckpapier ausgezeichnet zur Geltung.

Richard Maria Staud

LEXIGRAPH. KUNSTHANDBÜCHER

Wer im praktischen Beruf tätig ist — Redakteure, Schriftsteller und Verleger nicht nur, sondern auch Ordinariate, Pfarrherrn, Architekten, Kunstfreunde, Kommunal- und Staatsbeamte — werden immer wieder nach Mitteln suchen, sich über die realen Tatsachen einer Künstlerpersönlichkeit, seiner Arbeiten, seiner Adresse schnell orientieren zu können. Dies kann man in Dresslers Kunsthandbuch, II. Band: Das Buch der lebenden deutschen Künstler, Altertumsforscher, Kunstgelehrten und Kunstschriftsteller. (9. Jahrgang, 1930, Verlag Karl Curtius, Berlin W 35, 1326 S., M. 48.—).

Mit nicht weniger als 32000 Namen werden die deutschen Architekten, Bildhauer, Bühnenbildner, Griffelkünstler, Maler, Werbe- und Werkkünstler und Kunstgelehrten aufgeführt. Man erfährt daraus genauen Namen, Anschrift, Geburtsdatum, Bildungsgang und, was wohl das Wichtigste ist, die namhaftesten Werke und ihren Aufstellungsort. Auch die christlich-kirchlichen Künstler haben, unserem damaligen Aufruf folgend, sich fleißig an der Zusammenstellung beteiligt, so daß also auch für die kirchliche Kunst ein lang gesuchtes Nachschlagematerial vorliegt. Die schöne und praktische Aufmachung des Werkes ist besonders zu loben.

Ein anderes sehr erwünschtes Nachschlagewerk ist das »Jahrbuch der deutschen Museen«, 3. Jahrgang. Herausgeg. von Prof. Dr. A. Schramm (Wolfenbüttel 1930, Heckners Verlag, 404 Seiten, M. 7.50).

Von 1601 deutschen Museen und 499 Museumsbeamten bringt das Buch genaue Angaben über Zweck, Umfang, Sammelgebiet, Besuchszeit, Kataloge resp. über Personalien und schriftstellerische Tätigkeit. Auch dem Forscher auf dem Gebiete der christlichen Kunst werden diese Angaben häufig sehr wertvoll sein. Georg Lill

Ein Doppelheft August-September wird eine interessante Zusammenstellung über neuzeitliche Inneneinrichtung von Kirchen bringen (Altar, Kommunionbank, Beichtstühle, Kanzel, Bänke usw.). Das Heft wird in der 2. Hälfte des August herausgegeben.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NO, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann. Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.

HOCHALTAR IN DER FRANZISKANERINNEN-KLOSTERKIRCHE THUINE
(DIÖZ. OSNABRÜCK).
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: KARL BORR. BERTHOLD-FRANKFURT A. M.

Phot. P. Leodogild O. F. M.

HANS DINNENDAHL-MÜNSTER: HOCHALTAR DER ALTEN PFARRKIRCHE IN WARENDORF (WESTF.) FRESKEN VON LUDWIG BAUR-MÜNSTER. ALTARGEMÄLDE AUS DEM ANF. DES 15. JAHRHUNDERTS

KIRCHLICHE INNENEINRICHTUNG IN DER GEGENWARTSKUNST

Von RICHARD HOFFMANN

Allgemeine Einstellung

In diesem Hefte sind die wichtigsten Einrichtungsstücke unserer Kirchen aus der neuesten Zeit vorgeführt, wie sie sich im allgemeinen stabil im Raume als bleibende Momente zeigen. Es ist uns vor allem darauf angekommen, im Rahmen eines Doppelheftes ein anschauliches Bild heutigen Schaffens auf diesem wichtigen Gebiete christlicher, näherhin kirchlicher Kunst zu entrollen.

Bilder sprechen erfahrungsgemäß lebendiger zum Leserkreise als der begleitende Text. Der Leser wird sich daher in erster Linie an Hand des sich darbietenden Übersichtsbildes ein Urteil gestalten. Zuvörderst wird er, wie das ja ganz natürlich ist, seinem Geschmacksgefühl folgen. Und so wird mancher etwas befremdet sein über die Einfachheit und Schlichtheit, ja über eine gewisse Zurückhaltung in den Lösungen der verschiedenen Einrichtungsgegenstände, die in Vergleich gesetzt zu der phantasievollen abwechslungsreichen und gestaltungsfreudigen Kunst der Vergangenheit gerade auf diesem Kunstgebiete weit in den Hintergrund zu treten scheinen. Nur zu sehr ist man eben heute in breiten Kreisen geneigt, das Maß zu nehmen an dem Reichtum der kirchlichen Einrichtung des barocken Geschmackes, der vor allem in den kirchenreichen Gebieten im

Süden Deutschlands sein bestimmendes Gepräge der kirchlichen Einrichtung an Altären, Tabernakeln, Kanzeln, Orgelgehäusen, Beichtstühlen usw. aufgedrückt hat und in unseren Kirchen tatsächlich dominiert. Man kann ruhig behaupten, daß fast jede zweite Kirche barocke Einrichtung — barock hier im weitesten Sinne genommen ausgedehnt auf die Spanne von rund 2 Jahrhunderten — aufweist. Und wer würde nicht diese glänzende Zeit kirchlicher Kunst bewundern! Wer würde nicht bewundern diese Werke kirchlicher Einrichtung als quellfrische Schöpfungen entwachsen der Sprache der Zeit, als Werke voll beredten Ausdrucks des damaligen religiösen Empfindens, Fühlens und Denkens!

Das Geheimnis der Anerkennung und achtunggebietenden Bewertung, die wir auch heute trotz veränderten Geschmackes jenen vergangenen Kunstleistungen zollen, liegt eben gerade darin, daß sie sich uns als Kinder ihrer Zeit in aller Ursprünglichkeit, Unbefangenheit und Originalität präsentieren. Sie hatten Berechtigung für ihre Zeit, in der sie entstanden, sie waren ehedem blühendste Gegenwartskunst, sie haben in ihren Kraftäußerungen das höchste Schönheitsideal ihrer Ausdruckswelt gesehen und im Kraftgefühl ihres Rechtes wie in der Sicherheit ihres Könnens in unbekümmerter Sorglosigkeit nur zu oft neben Werke früherer Kunstperioden ihre eigenen Leistungen gesetzt. Man denke nur an die vielen barocken Altareinrichtungen in mittelalterlichen Kirchenräumen!

Wie steht es nun mit den Lösungen kirchlicher Einrichtung neuzeitlichen Gepräges? Wir mögen vom Standpunkte des Geschmackes über die eine oder andere Lösung uns ein Urteil bilden, welches nur immer, das eine steht zweifellos fest: Das Dargebotene gibt ein Bild der Sprache unserer Zeit, in der wir leben, fühlen, religiös empfinden. Und darin beruht denn auch die innere Berechtigung. Es ist bezeichnend, wie sich das Bild heutigentags gewandelt hat gegenüber dem Oktoberhefte Nr. 1 des XXIII. Jahrganges 1926, wo der Altar in der Kunst der Gegenwart behandelt worden ist. Die wenigen 5 Jahre haben einen Umschwung gebracht, der für sich selbst spricht. Damals, 1926, spielte sowohl in der Gesamtanlage der Altarkompositionen wie in der Formung der Einzelheiten die Anlehnung an irgend ein System im Altarbau der vergangenen Stilepochen noch eine starke Rolle, und nur da und dort kamen als Einzelerscheinungen freiere und selbständigere Lösungen zum Durchbruch. Heute ein Bild, das sich bereits zu einer gewissen Klarheit durchgerungen hat. Ganz offensichtlich halten sich die Lösungen der jüngst erstandenen Altarbauten, der Tabernakelanlagen, der Kanzeln, Orgeln, Taufsteine und der anderen kirchlichen Einrichtungsgegenstände davon ferne, sich der Krücken imitatorischer Kunst zu bedienen oder sich von den Fesseln eklektischer Kunst einengen zu lassen, vielmehr leuchtet aus ihnen der Wille, frei schöpferisch zu gestalten. Wohl ist da und dort noch ein Ringen zu bemerken, aber die Unsicherheit vor wenigen Jahren noch ist fast durchwegs überwunden. Wir sind von der Frische einer echten aus dem Pulsschlage der Religiosität der Zeit geborenen Kunst umgeben, die uns wieder wie jede wahre im Gefühle ihres Eigenwertes gestaltende Gegenwartskunst in ihren heilsamen Bann zu ziehen versteht, die uns zu fesseln weiß und uns in eine Sphäre sakraler Schönheit, verschieden von dem Ideenkreis der profanen Welt, zu versetzen vermag. Es umfängt uns eine innerlich beseelte Kirchenkunst, die vom religiösen Innenleben der Künstlerschaft mehr denn je Besitz ergriffen hat. Diese Wandlung ist von selbst gekommen, man möchte sagen, ohne Anstoß von außen, vielmehr von innen heraus, aus dem gleichsam elementar sich auswirkenden für unsere Zeit in gleicher Weise wie früher Geltung beanspruchenden Axiom: »Die Kunst muß die Sprache ihrer Zeit reden.«

Betrachten wir die hier zur Darstellung gebrachten Arbeiten, und wir werden uns zu dem Urteil gerne bekennen, daß aus ihnen nach den beiden großen Forderungen jeglicher Kirchenkunst hin — der Liturgie und der sakralen Schönheit — ein Streben ernstester Erfüllung im allgemeinen spricht. Beide Forderungen — Liturgie und sakrales Schönheitsempfinden — sind absolut aufgefaßt für alle Zeiten gleichwertig und feststehend. Und trotzdem, im relativen Sinne gewürdigt sind sie in ihren Auswirkungen gewissen Wandlungen unterworfen. Auf dem Gebiete des Ritus, der Liturgie, des Kultes können im Laufe der Zeit Neueinführungen und Anordnungen auftauchen, die dann selbstverständlich auch auf die gestaltende Kunst ihren Einfluß ausüben. Und das Schönheitsempfinden ist nach den verschiedenen Zeiten verschieden.

Ich habe diese allgemeinen Erörterungen zum besseren Verständnis und zur Rechtfertigung der in heutiger Zeit auftretenden Typen von kirchlichen Einrichtungsgegenständen gegen die leider auch jetzt noch verbreitete Ansicht vorausgeschickt, daß alle

KARL BAUR-MÜNCHEN: HOCHALTAR DES ST. MARIENKRANKENHAUSES IN LUDWIGSHAFEN A. RH.

Schönheit und alle Berechtigung in der Kunst der Vergangenheit liege, und daß gegenüber den Werken alter Kunst die Schöpfungen der Gegenwart an Qualität in keiner Weise aufzukommen vermögen. Man hüte sich vor einseitiger Überschätzung der Leistungen barocker Kunst nach heutigem Maßstab gemessen. Ich will nicht mißverstanden werden. Ich warne nur die Gegenwartskunst vor unmittelbaren Entlehnungen der Formenwelt des Barock. Dagegen ist die Tendenz der barocken Kunst ohne Frage richtunggebend für die Gegenwart, sowohl in der Architektur als auch im Altarbau. Gegenüber der mittelalterlichen Vielgestaltigkeit im Grundriß ist der christozentrische Einheitsraum der nachmittelalterlichen Baukunst sowie die Betonung des Hochaltares als Brennpunkt für die heutige Kirchenkunst das Reguläre, worauf die Seelsorge praktisch sich einstellen muß. Man möge bedenken, daß es heute machtvolle Faktoren sind, die auf dem so bedeutungsvollen Gebiete der kirchlichen Einrichtung zu einem ganz gewaltigen Umschwung hindrängen, nicht etwa bloß veränderter Geschmack, nicht etwa vorübergehende flüchtige Mode oder Laune. Auch sind es nicht die Künstler, denen es um Neuheit um jeden Preis zu tun ist, die etwa einen neuen Stil einführen wollen, die — wie man oft hört — jedwede Tradition über den Haufen werfen, in öder Selbstverherrlichung mit den durch die Tradition der Jahrhunderte geheiligten Formen brechen und von jeder traditionellen Bindung sich losreißen wollen. Ganz andere Faktoren, als man gewöhnlich in oberflächlicher Einstellung anzunehmen pflegt, sind da am Werke, viel tiefergelegene Faktoren, die im kirchlichen Leben der Jetztzeit gründen, von da ihren Ausgangspunkt nehmen und sich das künstlerische Gestalten untertan machen. Eine neue Welt, die ganz naturgemäß anders in kirchlicher Gegenwartskunst sich auswirken muß als in den vergangenen Jahrhunderten, tut sich auf. Sie kann — auch wenn sie wollte — keine Rückkehr finden zu der Ausdruckswelt vergangener Kircheneinrichtung. Und wenn sie da und dort in nachahmenden Arbeiten sich bemerkbar macht, so stellt sie sich uns Menschen von heute mehr oder minder als »Maskenkunst« dar.

Nicht zuletzt führt die klare Auslegung des neuen kirchlichen Rechtbuches — Codex iuris canonici — zu diesem Umschwung. Am entscheidendsten greift die Anordnung des Codex iuris canonici in das so hochbedeutsame Feld der liturgisch einwandfreien, sakralwürdigen und ästhetischen schönen Lösung des vornehmsten aller kirchlichen Einrichtungsgegenstände, des Altares ein. Mit entschiedenem Rechte hat bereits das 19. Jahrhundert nach der liturgischen Seite hin Kritik an die gewaltigen Hochbauten der Barockaltäre gelegt, wo die verwirrenden Massen in ihrer prunkenden Wucht den eigentlichen Altar, den hochheiligen Opfertisch mit dem Kreuze als Mittelpunkt oder den daraufgesetzten Tabernakel gewissermaßen erdrücken und mehr oder minder verschwinden lassen. Einschlägig sind hier die Publikationen Kreuser, Der Christliche Kirchenbau, Regensburg 1860/61 und Andreas Schmid, Der Christliche Altar und sein Schmuck, Regensburg 1871, Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirche, 5. Aufl., Landshut 1901. Nach der künstlerischen Seite freilich ist man mit der Verurteilung der Barockaltäre in dieser Periode der Romantik im 19. Jahrhundert zu weit gegangen und hat der Barockzeit bitter Unrecht getan. Jetzt aber im 20. Jahrhundert befleißigen sich die hier einschlägigen Publikationen einer größeren Sachlichkeit, indem nach der kunstgeschichtlichen Seite Toleranz gegen die verschiedenen Stile im künstlerischen Bau der kirchlichen Einrichtungsgegenstände, insbesondere der Altäre, geübt ist, und in liturgischer Hinsicht mit eingehender Gründlichkeit und objektiver Einstellung die kirchlichen Anordnungen und Vorschriften erläutert werden. So die Schrift, F. Raible, Der Tabernakel einst und jetzt, Freiburg i. B. 1908, dann die Neubearbeitung des Buches: »Andreas Schmid, Der christliche Altar, sein Schmuck und seine Ausstattung« von O. Doering unter Mitwirkung von Dr. Lorenz Bauer, Paderborn 1928, und vor allem das große zweibändige Werk von P. Joseph Braun, »Der christliche Altar«, München 1924 (Günther und Koch). In allerneuester Zeit treten im Zusammenhange mit der Neuherausgabe des Codex iuris canonici Männer auf, die mit allem Ernste und mit jener Gewissenhaftigkeit, die eben eine so erhabene Aufgabe verdient, daran gehen, die kirchlichen Einrichtungsgegenstände, besonders den Altar und alles, was mit ihm zusammenhängt, Tabernakel, Kreuz, Leuchter, dann auch Kanzel, Taufstein, Orgelaufstellung usw. zum Gegenstande einer eingehenden Betrachtung zu machen. Ich möchte verweisen auf die Zeitschrift »Liturgische Kunst«, herausgegeben von dem inzwischen verstorbenen P. Corbinian Wirz O. S. B., die bedauerlicherweise in

JAN HUBERT PINAND-MAINZ: HOCHALTAR DER PALLOTINERKIRCHE IN FREISING
TABERNAKEL UND GRUPPE VON KARL BAUR-MÜNCHEN

Phot. Jos. Schwertl-München

MICH. KURZ-AUGSBURG: HOCHALTAR VON ST. ANTON-AUGSBURG
PLASTIK VON KARL BAUR-MÜNCHEN
TREIBARBEIT VON EUGEN EHRENBÖCK-MÜNCHEN

Phot. Jos. Schwertl-München

MICHAEL KURZ-AUGSBURG: HOCHALTAR IN HAIDMÜHLE IM BAYER. WALD
PLASTIK: KARL BAUR-MÜNCHEN

der Inflation eingegangen ist, dann auf die ebenso verdienstvollen wie weitgehenden Ausführungen über »den Altar und seine Ausstattung nach Auffassung und Anordnung der Kirche« von Hochschulprofessor Dr. Lorenz Bauer, Dillingen, in der »Bonner Zeitschrift für Theologen und Seelsorger«, 1928, endlich auf die neu erschienene Liturgische Zeitschrift, herausgegeben von Johannes Pinsk in Verbindung mit Hugo Tausend O. F. M. und Franz Xaver Hecht B. S. M., Verlag Pustet-Regensburg, wo im 3. Jahrgang Nr. 8, 1930/31 Prof. Dr. A. Huppertz, Düsseldorf einen Aufsatz »Kirchenrecht — Liturgie — Praxis — Kunst und die Altarfrage« bringt[1]).

Altar und Liturgie

Der außerordentlich hohe Wert des Altares, der als »Symbol Christi« im letzten Grunde »Christus selbst« bedeutet, forderte von jeher gebieterisch, ihn als Opferstätte zu kennzeichnen und daher sein alles überragendes Wesen von jedwedem Unwesentlichen freizuhalten. Ihn mit auserlesenem, möglichst kostbaren und soliden Material aufzubauen und mit feinem Kunstsinn auszuschmücken, muß dann die zweite Aufgabe sein. Es sind dies übrigens alte Forderungen. Nun gab es Zeiten, wo diese Forderungen einen mehr oder minder argen Stoß auf Kosten liturgischer Reinheit zugunsten einer dafür auftretenden Äußerlichkeit in der Prachtentfaltung und Betonung von Teilen erfahren haben, die mit dem innersten Wesen des Altares selbst nichts gemein haben.

Wir dürfen bei aller Anerkennung alter Prachtaltäre heute nicht verkennen, daß die klare Hervorhebung des Altargedankens als Opfertisch als ein Verdienst der Gegenwartskunst zu buchen ist. Die sonst meist üblichen Aufbauten auf der Mensa, die auf dem Altartische lasten und in ihrem Um- und Hochbau die Hauptsache, nämlich Mensa mit Kruzifix und Leuchtern, gar nicht mehr aufkommen lassen, sind heute so ziemlich verschwunden. Man bemüht sich, den plastischen oder malerischen Schmuck des Altaraufbaues ohne Schädigung des eigentlichen Altares in maßvollen Grenzen zu halten. Das oft »unübersehbare Vielerlei an Ausstattungs- und Schmuckgegenständen« auf früheren Altären macht heute einem geläuterten Altarsystem Platz. Und es ist erfreulich, wahrnehmen zu können, wie mehr oder minder ausgeprägter kirchlicher Takt die Hand des Künstlers leitet. Liturgische Klarheit muß herrschen: Altarunterbau als Träger der Altarplatte, darauf die Leuchter, die in richtigem Maßstab zum Altarkreuze gehalten letzteres zum wirkungsvollen Mittelpunkte machen. Auf die künstlerische Formung des Kruzifixes und der Leuchter, eventuell auch der Kanontäfelchen wird mehr denn je Wert gelegt. Nachdem auf diese rituellen Hauptsachen jeden Altares genügend Sorge nach Material und Durchbildung verwendet ist, gilt die zweite Aufmerksamkeit dem weiteren Altarschmucke der dahinter an der Kirchenwand sich aufbauenden Ausstattung in Plastik oder Malerei. Ein Blick auf die im Hefte vorgeführten Neuschöpfungen im Altarbau wird das im allgemeinen mit Genugtuung feststellen können.

Schwieriger wird die Sachlage, wenn wir zur Betrachtung der Lösungen der Sakramentsaltäre übergehen. Das neue kirchliche Rechtsbuch — Codex iuris canonici — enthält Bestimmungen für die hl. Eucharistie. Ich gebe die hier besonders einschlägige Bestimmung in deutschem Wortlaut wieder: »Die hl. Eucharistie wurde aufbewahrt an der hervorragendsten und vornehmsten Stelle der Kirche, also in der Regel auf dem Hauptaltar, wenn nicht ein anderer für die Verehrung und den Kult eines so großen Sakraments bequemer und würdiger erscheint, unter Beobachtung der Vorschrift der liturgischen Gesetze, welche die letzten Tage der Karwoche betrifft... Sie muß aufbewahrt werden in einem unbeweglichen und auf die Mitte eines Altares gestellten Tabernakel. Aber in den Kathedral-, Kollegiat- und Konventualkirchen, in denen vor dem Hauptaltar Chordienst gehalten werden muß, ist es, damit den kirchlichen Offizien keine Behinderung bereitet werde, angebracht, daß die heiligste Eucharistie in der Regel nicht auf dem Hauptaltar aufbewahrt werde, sondern in einer anderen Kapelle oder auf einem anderen Altar.«

Das eine steht also mit überzeugender Deutlichkeit fest, daß nämlich die hl. Eucharistie fortan in Verbindung mit einem Altare zu bringen und in einem vorschriftsmäßig ausgestatteten Tabernakel aufzubewahren ist.

[1]) Vgl. auch »Der Altartabernakel, Neuzeitliche Fragen über die liturgisch vorschriftsmäßige, ästhetisch schöne und praktische Lösung der Altartabernakel in der lebenden Kunst, von Prof. Dr. Richard Hoffmann in den Blättern für den kath. Klerus«, 1. Jahrgang 1920, Heft 2 ff.

Phot. Jos Schwertl-München

MICHAEL KURZ-AUGSBURG U. HANS DÖLLGAST-MÜNCHEN: HOCHALTAR DER STADTPFARRKIRCHE ST. JOSEPH IN AUGSBURG (ERWEITERUNG) ST. JOSEPHSBÜSTE VON FRITZ BEHN-MÜNCHEN

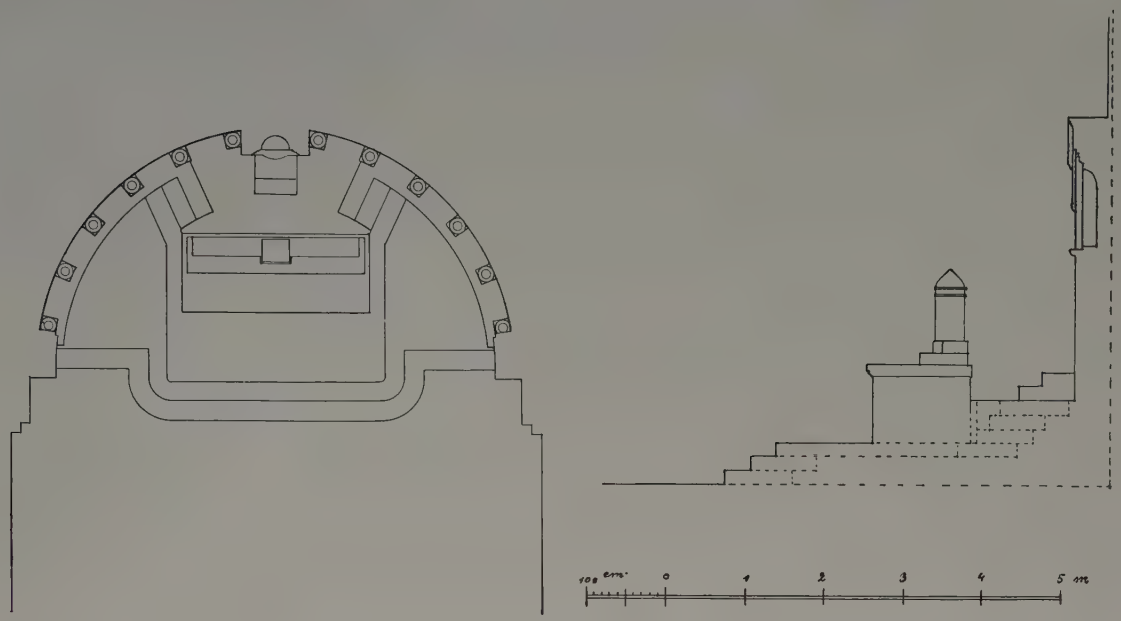
ALFRED SCHMIDT-STUTTGART: HOCHALTAR VON ST. CONRAD IN PLOCHINGEN

Diese Forderung ist auch im hohen Grade einleuchtend, wenn man die eminente Bedeutung des Altares bedenkt. Die gestaltende Kunst muß sich damit abfinden. Gar viele Projekte sind im heißen Bemühen, der Bedeutung von Altar und Tabernakel gerecht zu werden, die liturgischen Gesetze möglichst getreu zu erfüllen, die Altäre im Kirchenraume als Brenn- und Mittelpunkte zu gestalten, im Laufe der Zeit beginnend mit dem Tridentinum (Konzil von Trient 1545—63, wo zum ersten Male Bestimmungen über den Altartabernakel gegeben worden sind) bis in unsere Tage herein angestrebt worden. Restlos ist jedoch die Lösung der Tabernakelfrage bis jetzt noch keineswegs gelungen. Wie sollte dies auch sein, da ja Verstöße gegen die kirchlichen Vorschriften immer noch gemacht werden! Wie soll da die Künstlerschaft imstande sein, ihrerseits durch die Kunstfertigkeit ihrer Hände und vermöge der Phantasie ihres Geistes eine nach jeder Seite hin befriedigende Lösung zum Siege zu führen?

Mit dankenswerter Gründlichkeit hat Prof. Dr. Bauer-Dillingen in seiner oben bereits angeführten Publikation über den »Altar und seine Ausstattung nach kirchlicher Vorschrift« geschrieben. Unter anderem führte er aus, daß der besonders bei uns in letzter Zeit sehr verbreitete Brauch, einen verschließbaren Schrein über den Tabernakel zu stellen, nicht statthaft ist, schon deswegen nicht, weil ein zweiter Tabernakel zur dauernden Aufbewahrung des Allerheiligsten nicht benützt werden darf. Er fährt dann fort: »An seine Stelle setzt man heute gern einen offenen Aussetzungsthronos dauernd auf den Repositionstabernakel.« Die Mißstände, die sich hieraus ergeben, betreffen vor allem die Aufstellung des Altarkreuzes, das entweder in oder vor die Thronnische gestellt werden müßte, was beides nicht gebilligt werden kann, da eben dadurch faktisch oder doch optisch dem untergeordneten Kreuz, dem nur »Cultus latriae relativus« zukommt, nicht aber »Cultus latriae absolutus« die gleiche Verehrung wie dem Sanktissimum erteilt würde. Auf Grund der deutlich normierten kirchlichen Anordnungen kommt man zu dem Resultat, daß nur der sogenannte abnehmbare über dem Türchentabernakel (Repositorium für Pyxis und Kustodia) aufstellbare Thronos zur Aufnahme des Sanktissimum in der Monstranz Berechtigung hat. Beim Sakramentsaltar stehe das Kreuz, das immer einen dominierenden Platz zwischen den Leuchtern haben soll, zwar ebenfalls zwischen den Leuchtern, aber niemals vor der Türe des Tabernakels, sondern entweder hinter dem Tabernakel und ihn überragend oder frei über dem Tabernakel, jedoch nicht im Throne, in dem das Allerheiligste ausgesetzt wird, und auch nicht über dem Throne.

Diese Anordnungen der Kirche über den Aussetzungsthron sind, wie die Vorführung der in diesem Hefte zur Darstellung gebrachten Altäre zeigt, zu einem guten Teile unbeachtet geblieben. Es erscheint daher angezeigt, daß sie von berufener Seite der Künstlerschaft zur Auflage gemacht werden. Fraglos ist es Sache des Auftraggebers, des Klerus, hier nach dem Rechten zu sehen. Ich selbst habe leider nur in seltenen Fällen rechtzeitig auf die liturgisch einwandfreie Lösung eines Sakramentsaltares einwirken können. Wo mir Gelegenheit geboten worden ist, habe ich nicht verfehlt, einen beweglichen Baldachin oder eine abnehmbare Nische vorzuschlagen. Zudem habe ich immer auf die liturgisch so streng geforderte bedeutungsvolle Stellung des Altarkreuzes auf der Mensa hingewiesen und dann auch betont, daß der hohe Rang des Altarkreuzes schon in der Größe gegenüber den Leuchtern und in der künstlerisch soliden Form der Durchbildung zur Geltung gelangen soll. Ich weiß aus Erfahrung, daß eine mit klarer Bestimmtheit abgegebene Norm, in der die kirchliche Vorschrift präzis zum Ausdruck kommt, für die Künstlerschaft geradezu befreiend wirkt und sie zu froher Schaffenskraft ermutigt. Leider sind immer und immer wieder Tabernakellösungen zu konstatieren, die den liturgischen Vorschriften widersprechen. Und doch ergibt sich innerhalb dieser strengen Vorschriften für die Künstlerschaft eine Fülle von Möglichkeiten des Gestaltens. Was Rom in dieser Beziehung vorschreibt, ist von sinngemäßer Weisheit und hoher Zweckmäßigkeit. Ist es doch im Laufe der christlichen Jahrhunderte zur Genüge erwiesen, daß alles, was liturgisch vorgeschrieben und rituell angeordnet ist, vom schaffenden Künstler durchaus nicht als eine hemmende Fessel oder auch nur als eine behindernde und erschwerende Einschränkung empfunden worden ist, vielmehr eine reiche Fundgrube für ihn bedeutet hat.

Es kann nicht wundernehmen, wenn angesichts der mangelnden Einhaltung kirchlicher Vorschrift theoretischerseits nach Lösungsversuchen eifrigst gefahndet wird, um der Bestimmung des Codex iuris canonici über die Art der Aufbewahrung der hl. Eucharistie bzw. des Tabernakels genugzutun. So hat in neuester Zeit Prof. Dr. A. Huppertz-



JAKOB ANGERMAIER-MÜNCHEN: SAKRAMENTSALTAR UND EXPOSITIONSNISCHE DER NEUEN STADTPFARRKIRCHE IN SCHWEINFURT
GRUNDRISS QUERSCHNITT

Düsseldorf in seinem bereits oben angeführten Aufsatz drei Lösungsversuche der Öffentlichkeit zur Diskussion gestellt, davon ausgehend, daß die Aufgabe des liturgisch und künstlerisch befriedigend gelösten Sakramentsaltares ein besonderes Schmerzenskind der Künstler seit Beginn der Vorschrift der Verbindung von Hochaltar und Tabernakel ist. Auf die ersten beiden Lösungen legt der Verfasser weniger Wert. Die eine davon betrifft »die Aufstellung des Tabernakels auf einen besonderen Sakramentsaltar oder in einer Sakramentskapelle außerhalb der Mittelachse der Kirche«. Es ist damit eine Anlehnung an den Usus in den Kirchen Italiens, wo tatsächlich meines Wissens nicht bloß Kollegiatkirchen, sondern auch einfache Landpfarrkirchen den Hochaltar vom Tabernakel in vielen Fällen freigeben. Dr. Huppertz findet aber mit Recht diesen Weg bei uns kaum gangbar. Denn diese Lösung würde für unsere Gemeindekirchen fraglos den einleuchtenden Gründen und Vorschriften des Codex iuris canonici nicht entsprechen, ebensowenig praktisch sich bewähren angesichts des bei uns erfreulicherweise so zahlreichen Kommunionempfangs. Aber nicht bloß praktisch ist dieser Vorschlag ungeeignet, auch seelsorglich ideelle Gründe stehen dagegen, da der Kommunionempfang zur Erbauung und Nacheiferung der Gemeinde allen sichtbar sich betätigen soll — ein Moment, das heutigentags vom Standpunkte der Seelsorge sehr schwer ins Gewicht fallen muß. Die zweite Lösung von Prof. Dr. Huppertz ist »hinter dem Hochaltar einen besonderen architektonischen Aufbau, frei oder in Verbindung mit der Chorwand zu errichten, der dann den Tabernakel enthalten würde, darüber auch den Aussetzungsthron«. Diese Lösung hat aber Umständlichkeiten im Gefolge. Dr. Huppertz selbst weist darauf hin und auf die Bedenken bezüglich der Kommunionspendung. Nach meiner Ansicht dürfte aber eine Modifizierung dieser zweiten Lösung recht wohl durchführbar sein, insofern als in der Chorwand eine Art Nische oder eine andere Konstruktion zur Anbringung des moviblen Expositionsthrones vorgesehen ist. Diese Nische, die also hinter dem Hochaltar angebracht ist, ist durch eine Treppe erreichbar, um das Sanktissimum exponieren zu können, während der eigentliche Hochaltar als Sakramentsaltar mit dem Repositionstabernakel davor steht. Eine solche Lösung ist schon in einigen Kirchen, so in der neuen Pfarrkirche zu Schweinfurt (Abb. S. 331) von Prof. Jak. Angermaier-München verwirklicht. Das Sanktissimum thront hier als Brennpunkt des Kircheninnern überall sichtbar in majestätischer Höhe. Ich möchte nicht verfehlen, darauf hinzuweisen. Für unsere Großkirchen ließen sich zweifellos durch ein solches Projekt künstlerisch schöne Lösungen erreichen, die auch mit den liturgischen Vorschriften sich vereinbaren ließen. Freilich wäre dabei nicht zu vergessen, daß schon

der Architekt bei Lösung der abschließenden Chorwand auf die künstlerische Möglichkeit des Einbaues einer solchen Nische Bezug nimmt. Noch einen anderen Vorteil hätte dieses System für sich, freilich zunächst nur für großräumige Kirchenanlagen. Hier muß das Bestreben dahingehen, das Allerheiligste in der Monstranz weithin sichtbar zur Anbetung auszusetzen. Dies ist ja der Zweck der feierlichen Expositio bei kirchlichen Hochfesten. Es ist nun ungleich empfehlenswerter, wenn der die Monstranz zur Aussetzung auf den Thron stellende Liturge ungesehen von den Gläubigen hinter dem Sakramentsaltare auf Stufen zum Aussetzungsthrone aufsteigt, als wenn er vor den Augen aller auf einer halsbrecherischen Stellage vor der Altarmensa mühsam emporklettert, wo er noch dazu beschwert durch die kirchlichen Gewänder jeden Augenblick durch einen Fehltritt sich und das Hochwürdigste Gut selbst durch einen Sturz gefährden kann. Um nicht gegen liturgische Vorschriften zu verstoßen, wonach der Aussetzungsthron nicht leer und unbenützt für ständig im Kirchenraume sich erheben soll, wähle man auch hier einen moviblen (beweglichen) Thronos. Dabei ist jedoch für die Möglichkeit seiner Aufstellung an der Chorwand in richtigem Abstand vom davorliegenden Sakramentsaltar Bedacht zu nehmen.

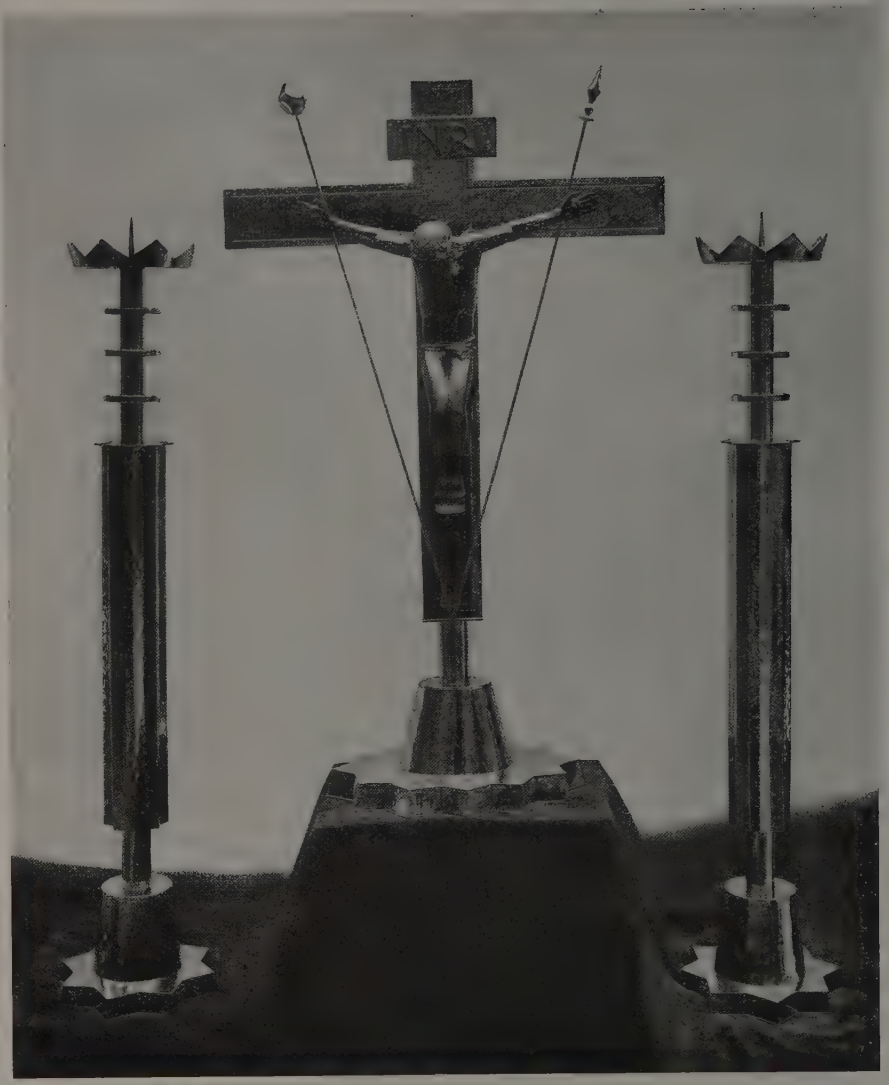
Am meisten Wert legt Dr. Huppertz auf seinen dritten Vorschlag, den er seinen »eigentlichen Vorschlag« nennt, der wohl »die kirchlichen Vorschriften erfüllen, der Praxis dienen und auch den künstlerischen Wünschen voll entgegenkommen dürfte«. Um kurz zu sein, Huppertz schlägt vor, in der Mitte der zum Hochchor hinaufführenden Treppe auch vor ihr einen Altar aufzustellen, der dann wieder durch Aufstellung des Repositionstabernakels auf ihm zum Sakramentsaltar gestaltet werden soll. Vor ihm liefe die Kommunionbank. Mit diesem Vorschlag ist im allgemeinen nichts Neues gebracht. Denn dieser Altar würde dann die Stelle eines sogenannten Kreuzaltares einnehmen, der früher häufig in unseren Gotteshäusern, namentlich in mittelalterlichen Kirchen, vor dem Aufgang zum eigentlichen Chor aufgestellt war. Aber auch selbst in dem spezifischen Einheitsraum der nachmittelalterlichen Kirche (Renaissance, Barock und Rokoko), ist da und dort noch ein Altar an dieser Stelle anzutreffen, der als Träger des Tabernakels (Repositorium) Sakramentsaltar ist, so z. B. in den prächtigen Kloster- und Prälaturkirchen zu Fürstenfeld und Ottobeuren. Im Chorhaupt (Abschluß des Presbyteriums) erhebt sich dann der Hochaltar ohne Tabernakel. Huppertz verteilt die Funktionen für die beiden Altäre folgendermaßen: »Dieser Sakramentsaltar würde nicht nur für die werktägliche Ausspendung der hl. Kommunion und für die einfacheren sakramentalen Andachten und Segenspendungen beansprucht werden; es würden an ihm auch die täglichen, einfacheren, meistens von einzelnen Gläubigen in Privatanliegen bestellten Ämter, ferner die planmäßigen stillen Messen, auch an Sonn- und Feiertagen, endlich auch die bestellten Seelenämter gehalten werden. Bei besonderen und bedeutenderen Anlässen, wie vor allem am Allerseelentage, würde jedoch, der Bedeutung des Anlasses entsprechend und um diesen besonders zum Ausdruck zu bringen, die Feier auf dem Hochchor am Hauptaltar stattfinden[1]). Eine solche Lösung der Hochaltar- und Tabernakelfrage würde eine ganze Reihe von Vorteilen in verschiedener Hinsicht bieten. Vorteile für die Liturgie, für die Praxis, für die Kunst, schließlich auch, alles in allem, für den christozentrischen Gedanken.«

Zweifellos hat dieser Vorschlag, den Huppertz auch durch ein Grundriß-Schema einer Choranlage näher erläutert, manches für sich. Die Begründung bleibt denn auch der Verfasser nicht schuldig. Vor allem wird gegenüber den gegenwärtigen Irrtümern, die in der Verbindung von zwei Tabernakeln auf ein und demselben Altare heute sich überall bei unseren Altarneubauten ungehindert breit machen, die liturgische Vorschrift befolgt. Wir haben einen nach kirchlicher Vorschrift einwandfreien Sakramentsaltar, der das Repositorium trägt und dahinter oder darüber — beides ist gestattet — das Altarkreuz aufragen läßt sowie seitlich die Leuchter anreiht. Bei Gestaltung des zurückliegenden Hochaltares kann nunmehr völlige Freiheit walten: Mensa mit Leuchtern, in deren Mitte das Altarkreuz in eindrucksvoller Weise sich erhebt. In künstlerisch beliebiger Weise mag die weitere Betonung des Hochaltares sich auswirken, sei es durch plastische oder malerische Ausschmückung der Chorwand. In Zeiten der feierlichen Expositio Sanctissimi wird ent-

[1]) Klarer ausgedrückt: Der Chorstufenaltar (Sakramentsaltar) möge im allgemeinen Gebrauchsaltar sein und daher vor allem an Werktagen verwendet werden. Alle feierlichen Gottesdienste, so vor allem der Pfarrgottesdienst an allen Sonn- und Feiertagen des Jahres, werden auf dem Hauptaltar im Hochchor abgehalten.

Phot. Jos. Schwertl-München

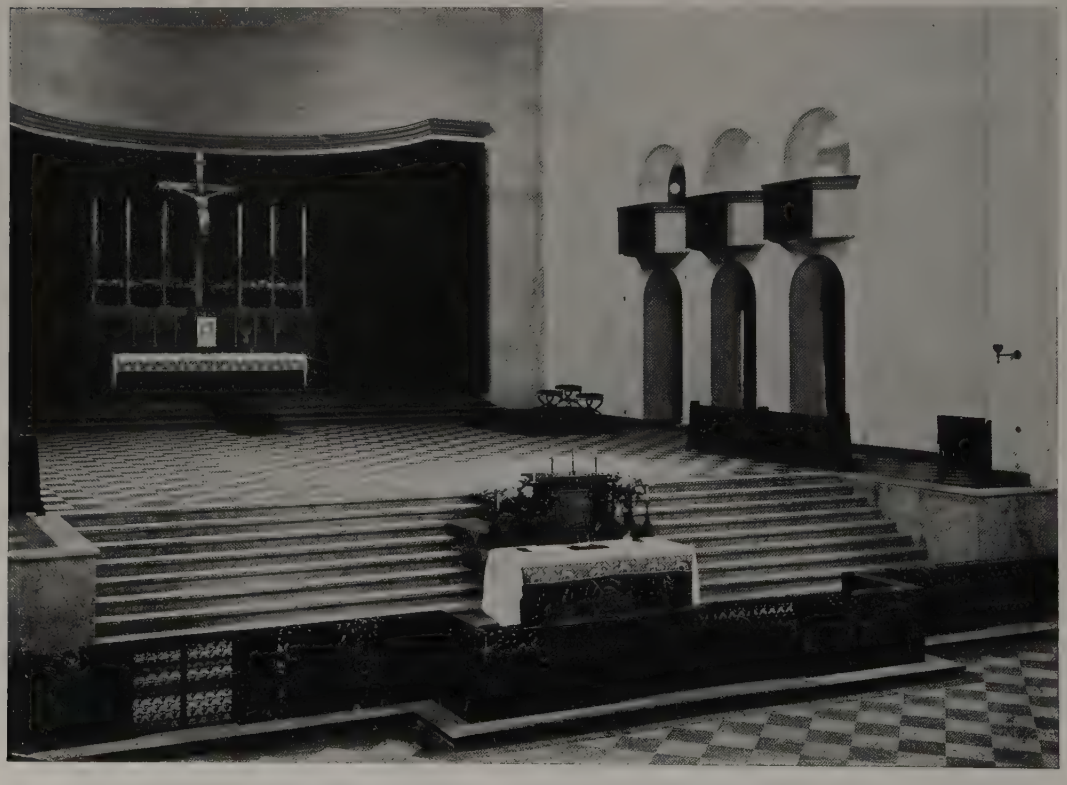
ADOLF GIESIN-MÜNCHEN: HOCHALTARKREUZ UND TABERNAKEL DER ST. GABRIELS-KIRCHE IN MÜNCHEN



HUGO SCHLÖSSER-STUTTGART U. F. W. LAUR-FRIEDRICHSHAFEN: ALTARKREUZ UND LEUCHTER DER ST. PETRUS CANISIUS-KIRCHE IN FRIEDRICHSHAFEN A. B. AUSFÜHRUNG: JOSEF GEIGER-SCHWÄB. GMÜND

Phot. Jos. Schwertl-München

FRITZ FUCHSENBERGER-MÜNCHEN: HOCHALTAR DER ST. BONIFAZIUS-KIRCHE IN ERLANGEN
RELIEFS: HANS U. BENNO MILLER-MÜNCHEN. AUSFÜHRUNG: WINHART & CO., MÜNCHEN
ANTEPENDIUM VON K. BLOCHERER-MÜNCHEN



O. O. KURZ-MÜNCHEN: ST. GABRIELS-KIRCHE IN MÜNCHEN. APSIDENALTAR UND SAKRAMENTS-ALTAR. PLASTIKEN: AD. GIESIN-MÜNCHEN

KARL BORR. BERTHOLD-FRANKFURT A. M.: HOCHALTAR ZU ST. BETHLEHEM IN LIMBURG A. D. LAHN

DER GLEICHE MIT EXPOSITIONSTHRON

weder auf den Sakramentsaltar an den Chorstufen oder auf den Hochaltar ein beweglicher Thronos gestellt. Die Kunst hat hier in der Durchbildung des Thrones große Bewegungsfreiheit: Ein weißer Baldachin auf Messinggerüste, ein Tempietto in Holz oder Metall, eine Nischenkonstruktion usw., nur soll dabei vom Künstler darauf Bedacht genommen werden, daß der Transport nicht durch zu großes Gewicht erschwert wird.

Die vorgeschlagene Lösung ist aus verschiedenen Gründen zu begrüßen. Ich verweise nur auf einen Fall — die St. Gabriels-Kirche der P. P. Franziskaner in München, gebaut von Prof. O. O. Kurz-München (Abb. S. 334). Hier ist an den Stufen zum Hochchor der Sakramentsaltar eingebaut. In der Ostapsis erhebt sich der tabernakellose Hochaltar, auf dem der feierliche Pfarrgottesdienst abgehalten wird. Zweifellos ist mit der Lösung eines Doppelaltares im Hochchor und an den Chorstufen ein kultisch hochfeierliches Moment geschaffen, das aus der Befolgung kirchlicher Gesetze hinsichtlich der liturgischen Anlage eines Sakramentsaltares und einer Expositio Sanctissimi ersprießt. Bei Großkirchen ließe sich das oben beschriebene Grundrißschema einer Choranlage ohne weiteres durchführen. Es als Regel aufzustellen, hat aber doch seine Bedenken; denn die Bewegungsfreiheit des Architekten in Lösung des Kultbaues im allgemeinen ist eben damit eingeschränkt. Der Baukünstler wird sich fraglos beengt fühlen, da ein immer wiederkehrendes Schema seine Freiheit und Selbständigkeit in der Grundrißgestaltung, mit der eine Menge anderer baulicher Lösungen naturgemäß zusammenhängt, gefährden würde.

Viel schwieriger liegt die Sache aber bei Landkirchen. Wie will sich da ein solches Projekt von Sakramentsaltar und Hochaltar durchführen lassen? Einmal verlangt eine derartige Lösung große Raumdimensionen und einen Hochchor. Bei einer einfachen Dorfkirche ist beides nicht möglich. Hier würden die beiden Altäre sich überschneiden, da sie räumlich zu nahe gerückt sind. Und eine kostspielige erhöhte Choranlage, die eben die Aufstellung zweier Altäre zu Liebe bedingt, kann schon aus finanziellen Gründen nicht in Frage kommen.

Ich möchte dadurch zu dem dritten Lösungsversuche von Dr. Huppertz und damit zur Altarfrage im allgemeinen folgendermaßen mich äußern: Die Errichtung eines Sakramentsaltares an und in der Stufenanlage zum Chore kann zuweilen sicherlich betätigt werden, vor allem bei größeren Kirchenbauten, wobei natürlich schon von Anfang an der Architekt in seiner ganzen Lösung (Grundriß, Querschnitt, Längsschnitt) darauf Bezug nehmen muß. Es wird aber daneben viele Kirchenprojekte geben, die eine solche Anlage nicht in den Gesamtplan aufnehmen. In diesen Fällen bleibt nach wie vor für den Chor-, oder Hoch-, oder Hauptaltar die Funktion des Sakramentsaltares bestehen. Dann muß eben die Kunst sich mit den liturgischen Vorschriften zurecht finden und zwar in dem oben zur Genüge dargelegten Sinne: Auf der Mensa Repositorium, dahinter oder darüber Altarkreuz, seitlich die Leuchter. Expositionsthron movibel, d. h. beweglich und nur zur Aussetzung des Allerheiligsten auf den Altar gestellt. Bei großen Kirchen, wo auch dementsprechend größer angelegte Hochaltäre sich befinden und das Sanctissimum in der feierlichen Aussetzung möglichst hoch hinaufgestellt werden muß, empfiehlt sich die Anlage einer Treppe hinter dem Altare, um bequemer das Allerheiligste exponieren zu können. Dies ist z. B. am neuen Hochaltare der St. Sebastians-Kirche in München vorgesehen.

Neuschöpfungen im Altarbau

Nach diesen Erörterungen möchte ich auf die künstlerische und liturgische Gestaltung jüngst geschaffener Altäre zu sprechen kommen. Wir haben zur Genüge erkannt, daß beim Altar das Schwergewicht auf den kirchlichen Vorschriften beruht. Gewisse Gesetze und Verordnungen sind da, die nicht umgangen werden dürfen. Wie sich der Künstler dazu stellt, ist vor allem Sache des kirchlichen Taktes. Sein religiöses Feingefühl muß ihm selbst sagen, wie er ohne Verletzung der kirchlichen Vorschriften eben diese liturgischen »Axiome« in seiner künstlerischen Darstellungswelt verarbeiten kann. Er muß selbst empfinden, wo strengere Bindung für ihn gegeben ist, und wo er sich freier betätigen kann. Selbstverständlich ist bei so wichtigen und so tief in das kirchliche Leben einschneidenden Aufgaben wie bei Gestaltung des Altares überhaupt und zuvörderst des Sakramentsaltares für den Künstler eine Hauptsache, einerseits Hinweise und Vorschläge von berufener Seite einfühlsam entgegen zu nehmen und darnach zu arbeiten, anderer-

Phot. Karl Gröber-München

ALTAR IM ALEXIUSCHOR ZU ST. ZENO IN REICHENHALL
ENTWURF: JOSEF SCHMUDERER; GEMÄLDE: OTTO GRASSL
AUSFÜHRUNG DES ALTARWERKES: KARL PFEFFERLE, SÄMTLICH IN MÜNCHEN

FRANZ BERBERICH-MÜNCHEN: HOCHALTAR DER DORFKIRCHE IN STOCKA (OBERPFALZ)

ALFRED SCHMIDT-STUTTGART: HAUSKAPELLE DER KINDERHEILSTÄTTE WANGEN IM ALLGÄU. GEMÄLDE: FRIEDRICH THUMA-STUTTGART

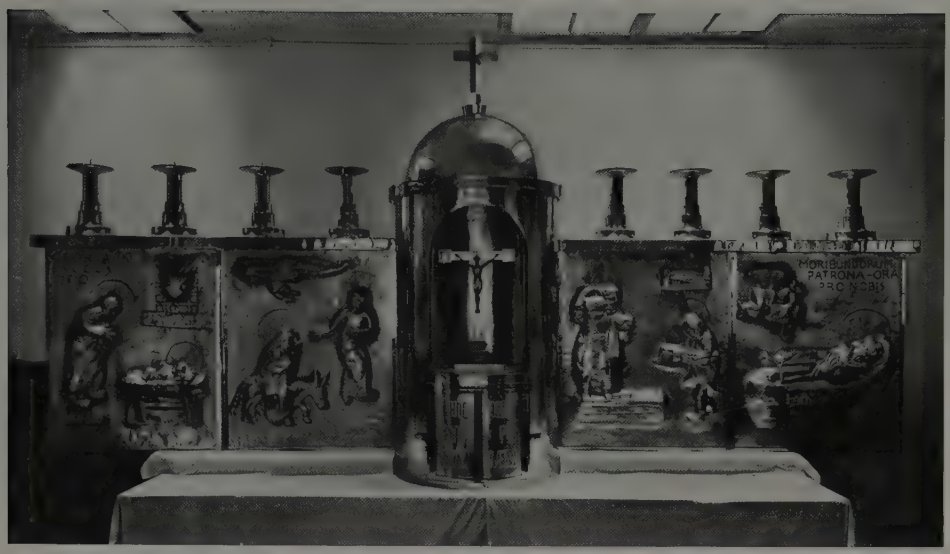
MICHAEL KURZ-AUGSBURG: ALTÄRE IN DER PFARRKIRCHE LICHTENAU BEI INGOLSTADT
GEMÄLDE VON WALTER BERTRAM-MÜNCHEN

seits aber auch sich selbst zu informieren, sich selbst in das Wesen des Altares zu versenken. Dabei werden auch die Formen in der Geschichte des Altarbaues früherer Zeiten für ihn bildend sein und sicherlich nach dieser oder jener Richtung reichste Anregung bieten. Er möge sich tief versenken in die alte Kunst, und er möge das, was er darin geschaut, frei und selbständig als Kind seiner Zeit verwerten.

Ein Blick auf die künstlerische Durchbildung der Altäre in ihren jüngsten Erscheinungen löst im allgemeinen Genugtuung aus. Wir freuen uns der religiösen Innigkeit, die aus ihnen spricht. Schlichtheit und Monumentalität — zwei miteinander verwandte Elemente — formen die meisten Altäre zu eindrucksvollen Schöpfungen und verleihen ihnen jenen weihevollen Klang, der diesen erhabensten Stätten irdischer Kunstentfaltung das ihnen würdige Gepräge gibt. Kirchliches Fühlen vermählt sich mit innerem Erleben und schafft künstlerisch persönliche und doch kirchlich empfundene Werke, die den religiösen und kulturellen Willen künden, Altäre im Sinne der Zeit zu bauen als Zeugnisse schöpferischen Könnens für die Gegenwart und als bleibende Dokumente für die Zukunft.

Dies empfinden wir vor den Altarwerken von Prof. Karl Baur-München, besonders vor seinen großen Gruppenaltären für die Pallotinerkirche zu Freising (Abb. S. 325), einen Bau von Architekt Prof. Pinand, und für die Hauskapelle im Marienkrankenhaus zu Ludwigshafen am Rhein (Abb. S. 323), einer großangelegten Bauschöpfung von Ministerialrat Perignon. Der Pallotiner-Altar zeigt die Messinggußgruppe der Taufe Christi, eine ungewöhnliche Leistung, die bei mäßiger Größe als eine imponierende Erscheinung in der trefflichen Belichtung des Hochchores sich erhebt und zugleich zum Mittelpunkte des Kircheninnern wird, ein glänzender Beweis, wie »neuzeitliche Kirchenkunst überraschend tief und überzeugend sein kann«. (Vgl. den Aufsatz von Georg Lill, Zu Pinands Studienheim der Pallotiner in Freising, 27. Jahrg. [1931], S. 272ff.)

Von herrlicher Rhythmisierung ist die Gruppe der Himmelfahrt Mariens auf dem Hochaltar im Ludwigshafener Krankenhause. Die Gruppe scheint in ihrem geistigen Schwung



Phot. Löher-München

FRANZ MAYRHOFER-MÜNCHEN: ALTAR IN WALDFISCHBACH (PFALZ)
RELIEFS: ENTWURF: HENSELMANN-MÜNCHEN

Phot. Hans Siemssen-Augsburg

HOCHALTAR U. TABERNAKEL DER PFARRKIRCHE IN LICHTENAU B. INGOLSTADT. ENTWURF: MICHAEL KURZ-AUGSBURG, PLASTIK: KARL BAUR-MÜNCHEN. AUSFÜHRUNG: JAKOB REHLE-AUGSBURG

Phot. Lazi-Stuttgart

HUGO SCHLÖSSER-STUTTGART U. F. W. LAUR-FRIEDRICHSHAFEN
HOCHALTAR IN DER ST. PETRUS CANISIUS-KIRCHE IN FRIEDRICHS-
HAFEN A. BODENSEE

Phot. Karl Gröber-München

ALEXIUSCHOR IN DER GOTISCHEN ST. ZENOKIRCHE BEI REICHENHALL
MIT DEM NEUEN ALTAR VON OTTO GRASSL (VGL. EINSCHALTBILD)

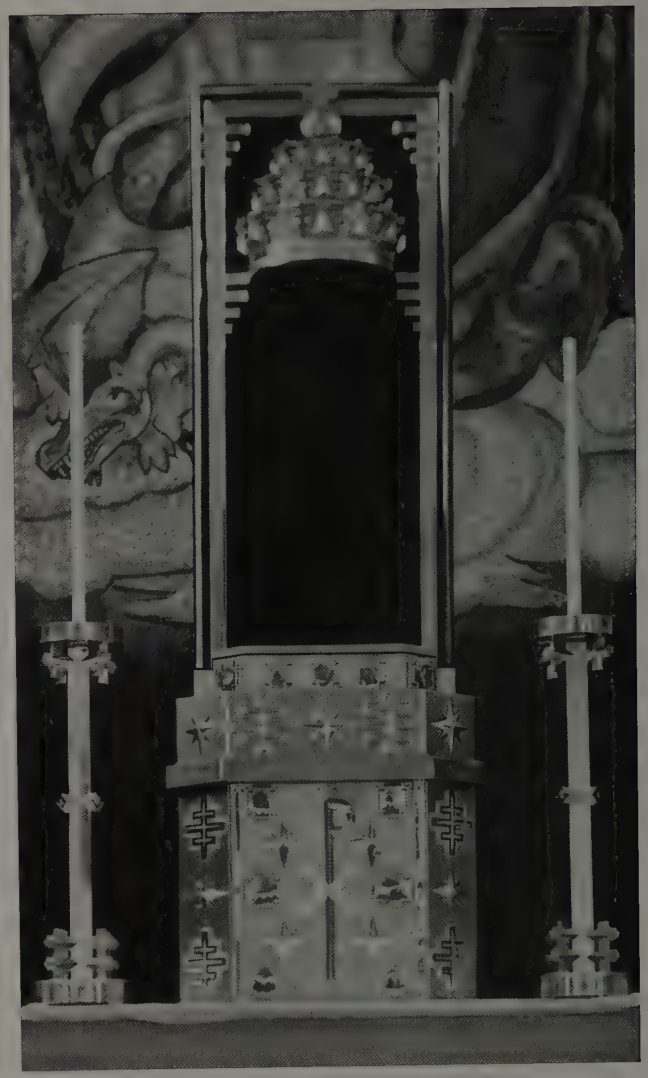
MICHAEL KURZ-AUGSBURG: ALTAR DER PRIVATHEIL-ANSTALT VINZENTINUM IN AUGSBURG
MALEREI: PAUL THALHEIMER-MÜNCHEN
PLASTIK VON KARL BAUR-MÜNCHEN

MAX BREITSAMETER-FREISING: HOCHALTAR IN DER BAROCKEN MÜNCHNER KAPELLE IN FREISING

FRITZ MÖHLER-SCHWÄB. GMÜND: TABERNAKEL DER SUSO-KIRCHE IN ULM A. D.

GEORG HOLZBAUER-MÜNCHEN: TABERNAKEL IN PFAKOFEN B. REGENSBURG
PLATTENMALEREI VON WILHELM PÜTZ-SOLLN BEI MÜNCHEN

JAN HUBERT PINAND-MAINZ: TABERNAKEL DER PALLOTINERKIRCHE IN FREISING. PLASTIK, ALTARKREUZ U. LEUCHTER: KARL BAUR-MÜNCHEN METALL-AUSFÜHRUNG: EUGEN-EHRENBÖCK-MÜNCHEN



KARL BORR. BERTHOLD-FRANKFURT A. M.: TABERNAKEL MIT AUSSETZUNGSTHRONOS DES CHRISTUS-KÖNIG-ALTARS IN THUINE

den Altarrahmen zu sprengen und führt in lebensvoller Schilderung das religiös große und tiefe Moment des Geheimnisses in überzeugender Kraft vor Augen. Von hohem Reiz ist die eigenartige Fassung. Die Figuren sind in Polimentvergoldung gefaßt unter Benützung des Poliments selbst zur Farbenwirkung. Auf diese Weise kommt Leben und Wärme in die Plastik und ist vor allem der harte metallene Glanz der vollen Glanzvergoldung vermieden, unter dem die Feinheiten der Schnitztechnik so gerne untergehen. Die Rückwand ist Silber patiniert. Die Fleischteile sind in lichter Polierfarbe behandelt.

Eine andere Lösung von Prof. Baur offenbart der Hochaltar der St. Antonius-Kirche in Augsburg (Abb. S. 326), mit seiner horizontalen Betonung des Altarunterbaues mit Flügeln und der im Gegensatze hiezu wirkungsvollen Vertikale in dem darüber schwebenden ergreifenden Monumentalkruzifixe. Die sieghafte emporziehende Gewalt der Gotik in der sich breitenden Flügelpracht des Schreinaltares und darüber in dem am Chorgewölbe schwebenden Kruzifixe wird hier in neuzeitlichem Geiste wieder lebendig. Der Hochaltar zu Haidmühle i. Bayr. Wald (Abb. S. 327) von Baur ist als Schreinaltar mit köstlicher figürlicher Plastik konstruiert. Ihm ordnen sich die einfachen, aber nicht weniger wirkungsvollen Seitenaltäre trefflich unter. In der Altarausstattung der Kirche zu Lichtenau bei Ingolstadt (Abb. S. 338 u. 339), löst Baur den Hochaltar als eine im Dreieck gehaltene Altarretabel mit figürlicher Metallplastik, während die Seitenaltäre über den schlichten Mensen Wandgemälde vorführen.

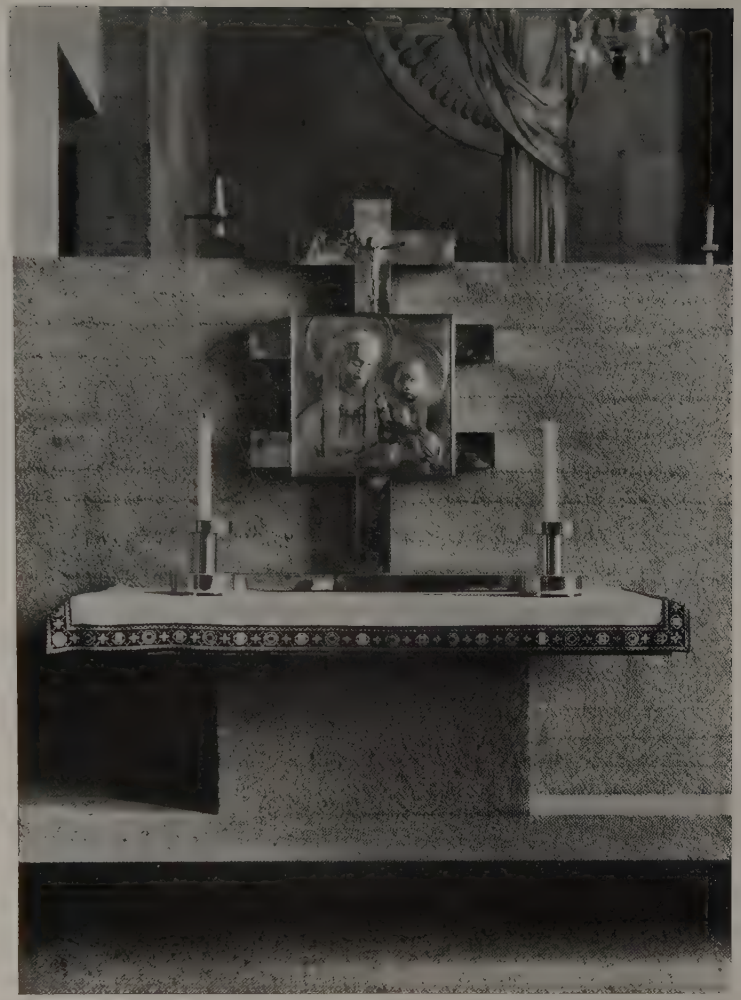
Karl Borromäus Bertholds Hochaltar der Franziskanerinnenkirche Thuine (Abb. Einschaltbild und S. 343) in der Diözese Osnabrück nahe der holländischen Grenze gelegen, ein Bau der Gebrüder Rummel, wirkt formal schlicht, gibt aber höchst eindrucksvoll den Grundcharakter des christlichen Altares in feierlicher Form wieder. Prächtige Metallarbeiten am Antependium — Hirsche am Wasserquell — betonen die hohe liturgische oft genug vernachlässigte Bedeutung des Altartisches.

Bei der Anführung neuer Monumentalaltäre in Großkirchen darf der Hochaltar der Herz-Jesu-Seminarkirche Marianhill in Würzburg nicht fehlen, eine der eindrucksvollsten und gedankenreichsten Schöpfungen im neuzeitlichen Altarbau. Die Lösung des Altaraufbaues entspringt der Idee des Kirchenerbauers Prof. Boßlet, der aus Vertikalen und Horizontalen einen Rhythmus erreicht, wie er nicht schöner den Hochchor beleben kann. Die figürliche Plastik stammt aus der Werkstätte von Bildhauer August Weckbecker-München; Christus — Herz-Jesu und im Verein damit Christ-König — steigt als die Hauptfigur in überragender Größe in der Mitte empor. Weiterhin sind vier Engelsgestalten am Altare angebracht, so der des Friedens und der Gerechtigkeit, der Engel der Wahrheit und der Gnade am Tabernakel. Zu den Seiten des Altarunterbaues die prächtigen Figuren von Isajas und St. Johannes Evangelist. (Über die Marianhiller Kirche vgl. XXV. Jahrgang 1928/29, S. 12 ff., dann Festschrift, herausgegeben von den Missionären von Marianhill.)

Sehr gute Lösungen zeigen Chor- und Sakramentsaltar in der St. Gabriels-Kirche zu München (Abb. S. 333 u. 334), von Bildhauer Adolf Giesin. Dieses Altarprojekt — Apsidenaltar und getrennt davon Altar an den Stufen zum Chor — muß als vorbildlich bezeichnet werden; denn es kommt den liturgischen Anordnungen voll und ganz entgegen, ist rituell und seelsorglich von größter Zweckmäßigkeit und schließlich auch von hoher künstlerisch-kultischer Schönheit. Vom Raum der Gläubigen aus gesehen ragt das schön modellierte Hochkreuz Giesins auf dem Choraltar voll ruhiger Würde empor und vereint sich optisch vom Langhaus aus im Blickziel mit dem davorliegenden Stufenaltar, indem es auch diesen Altar zu überschatten scheint. Der Altar an den Chorstufen ist als Sakramentsaltar unmittelbar vor den Chorschranken in engsten Konnex zu den Gläubigen gebracht und dient als täglicher Gebrauchsaltar, während der im mystischen Dämmerlicht der Apsis stehende Hochaltar an Sonn- und Feiertagen bei Festgottesdiensten in Funktion tritt.

Der St. Josephs-Altar von den Bildhauerinnen Gossens-Biehler-München bildet in origineller Weise den wirkungsvollen Abschluß des rechten Seitenschiffes der St. Hildegardis-Kirche in St. Ingbert in der Pfalz (Abb. S. 347), die nach dem Entwurfe von Prof. Boßlet gebaut worden ist.

Majestätisch ragt in der St. Josephs-Kirche zu Augsburg (Abb. S. 329), ein Werk der Architekten Prof. Michael Kurz und Hans Döllgast, der Hochaltar im System eines Ziboriumsaltares auf. Hier kann aber die Anordnung der St. Josephsbüste von Bild-



Phot Stefan Rosenbauer-Frankfurt a. M.

KARL BORR. BERTHOLD-FRANKFURT A. M.: SEITENALTAR IN DER HL. KREUZKIRCHE IN FRANKFURT-BORNHEIM

HANS SCHELLINGER JUN.: SEITENALTAR DER GOTISCHEN KIRCHE IN OBERLBACH (MITTELFRANKEN), UNTER LEITUNG VON RUDOLF PFISTER-MÜNCHEN
MUTTERGOTTES AUS DEM ENDE DES 15. JAHRHUNDERTS

hauer Professor Behn-München über dem Tabernakel liturgisch nicht vertreten werden. Es ist unstatthaft, auf den Tabernakel unmittelbar die Bildnisse von Heiligen zu setzen. Dabei wird noch dazu der Tabernakel zum Piedestal für die Josephsbüste herabgewürdigt und nimmt dadurch eine gänzlich untergeordnete Stellung ein.

Schöne Lösungen bringen zwei Kreuzaltäre des Regierungsbaumeisters Dr.-Ing. Alfred Schmidt-Stuttgart. Der eine steht in der St. Konrads-Kirche zu Plochingen (Abb. S. 329), der andere in der Kirche zu Vaihingen. Es sind kirchlich würdige Schöpfungen. Die Aufstellung von Altarkreuzen über dem Repositionstabernakel würde jedoch hier sich erübrigen, da die Stelle des Altarkreuzes die aufragenden Monumentalkruzifixe bereits vertreten. Ein reizvolles Altärchen von Dr. Schmidt begegnet uns in der Hauskapelle der Kinderheilstätte zu Wangen im Allgäu (Abb. S. 337).

An romanische Altardurchbildung erinnert der Hochaltar der St. Hildegards-Gedächtniskirche in St. Ingbert-Rheinpfalz. Auf schönem Marmorunterbau erhebt sich die Retable in Form eines Reliquienhauses, geschmackvoll und edel durchgeführte Metallarbeiten des Silberschmiedes Franz Mayrhofer-München (vgl. Jahrg. XXVI, 1929/30, S. 334).

Ein ähnliches System verfolgt der Hochaltar der Kirche in Waldfischbach in der Rheinpfalz (Abb. S. 339). Die Retable zeigt hier Metallreliefs. Ungewöhnlich und liturgisch nicht zu billigen ist die Aufstellung der Leuchter über der Retable als Bekrönung. Das gleiche ist der Fall bei dem feierlich majestätischen Hochaltar der Bonifatiuskirche in Erlangen, einer Metallarbeit nach dem Entwurfe des Erbauers der Kirche Prof. Fuchsenberger-München (Abb. S. 334). Die figürlichen Reliefs — Brustbilder der Propheten — entstammen der Bildhauerwerkstätte Hans und Benno Miller-München; die Herstellung besorgte Winhart & Co.-München. Mit gutem künstlerischem Gefühl ist vor das unverputzte Mauerwerk der Chorapside der in voller Vergoldung erstrahlende Retabelaltar gesetzt, als leuchtender kultischer Brennpunkt des gesamten Raumbildes. Die ruhige Wirkung der glitzernden breit hingelagerten Altarfrontale wirkt sehr weihevoll.

Im Zusammenhange damit möchte ich hier die in den Boßletschen Kirchenbauten befindlichen nach dem Entwurfe des Architekten hergestellten Altäre in der Herz-Jesu-Kirche und der Josephskirche zu Aschaffenburg, in der St. Piuskirche im Krankenhause der Barmherzigen Brüder zu Regensburg, in der Marienkirche zu Ludwigshafen, erwähnen, die bereits im Jahrg. XXVI (1929/30), S. 328ff. gebracht worden sind.

Gute Altarlösungen führt die St. Sebastians-Kirche in München vor: Choraltar mit Plastik von Bildhauer Paul Scheurle-München und den soeben erst aufgestellten Christ-Königs-Seitenaltar vom gleichen Meister (beschrieben im XXVII. Jahrg. 1930/31, S. 258ff.).

Neben diesen Monumentalaltären birgt das niedliche Dorfkirchlein in Stocka (Oberpfalz) bei Teublitz eine originelle Altarlösung von cand. arch. Franz Berberich-München (Abb. S. 337). Hier wird in geschickter Weise an die ländliche naive Durchbildung einer hohen Altarretable angeknüpft, die tiefe religiöse Innigkeit auswirkt. Die Sieben Schmerzen Mariä sind in kleinen Reliefs zur Darstellung gebracht, welche das Hauptbild — die Pietà — umrahmen. Das anziehende Altarwerk muß vor allem in seiner polychromen Behandlung gewürdigt werden: Der Altarhintergrund ist weiches Tölzerblau, zusammenklingend mit den Kirchenstühlen und Deckenbalken der Kapelle, die Reliefs selbst sind im gedämpft Englisch-Rot gehalten. Antependium und Predella ebenfalls in Englisch-Rot, Schrift und Embleme in satter Vergoldung. Das Altarkreuz ist aus den kunstgewerblichen Werkstätten Ehrenböck-München in Messing ausgeführt, der Korpus Silber gegossen und dann ziseliert und patiniert.

Nach dem Entwurfe von Architekt Arnold Wothe-München ist für die Hauskapelle des Institutes der Englischen Fräulein in Landau i. Pf. ein Altar gefertigt worden mit Plastik von Bildhauer Georg Wallisch-München. Auf die Entwürfe des gleichen Architekten gehen zurück die schlichten, aber sehr guten Altarbauten der Kapelle der Volksheilstätte Ramberg in der Pfalz, wovon wir den St. Franziskusaltar im Bilde bringen (Abb. S. 347). Hochoriginelle Altarlösungen bringen die beiden St. Antoniusaltäre von Dr. Artur Fleischmann-Wien, beide zur Zeit in der Ausstellung zu Padua, wo bekanntlich das 700jährige St. Antonius-Jubiläum besonders feierlich begangen wird. Der kleinere Altar ist als Hausaltar gedacht und zeigt Reliefs von bunter Keramik in einfachem Holzrahmen. Der große

Phot. Hönemann-St. Ingbert

ALBERT BOSSLET-WÜRZBURG. PLASTIKEN: V. GOOSSENS-BIEHLER-MÜNCHEN: JOSEPHS-ALTAR IN ST. INGBERT (PFALZ)

ARNOLD WOTHE-MÜNCHEN: FRANZISKUSALTAR FÜR DEN 3. ORDEN IN RAMBERG (PFALZ)
PLASTIK VON JOHANN SERTL-MÜNCHEN

St. Antoniusaltar ist als Flügelanlage über einer zylinderförmigen Altarmensa konstruiert. Bei dieser Lösung tritt wohl der Charakter eines Hausaltärchens in den Vordergrund, wiewohl man auch an eine Übertragung in die monumentale Altarbaukunst denken könnte. Die Statue des Heiligen, auf den das Jesuskind niedersteigt, steht als Mittelfigur in einer Spitzbogennische, die in großen Angeln sich in zwei Hälften flügelartig öffnet. Anmutige Engelfigürchen schweben dazwischen.

Ein gediegener Altar steht in der Anstaltskapelle des Vinzentinum in Augsburg (Abb. S. 341) mit Plastik von Prof. Baur-München und mit Malerei von Prof. Thalheimer-München. Hier wird wieder einmal das rückwärtige Altarblatt mit in die gesamte Altaranlage einbezogen.

Bei den Protestanten hat der Altar bei weitem nicht die Bedeutung wie in der katholischen Kirche. Er ist vor allem nicht Opferstätte. Hier bildet die Kanzel den Mittelpunkt. Dementsprechend sind auch Altarbau und Schmuck im allgemeinen nicht besonders hervorgehoben. Merkwürdigerweise führt die neueste Zeit Altarlösungen in evangelischen Kirchen vor, die sich der katholischen Auffassung mehr nähern und zwar schon in ihrer dominierenden Stellung im Raumbilde. Dies ist dadurch bedingt, daß die jüngst entstandenen evangelischen Kirchen in ihrer Raumgestaltung mit ausgeprägtem Chor und räumlich betonter Trennung von Altar und Kanzel sich stark an den katholischen Kirchenbau anlehnen. Unter den Neuerscheinungen möchte ich vor allem auf den Altar in der Gustav-Adolf-Kirche zu Nürnberg hinweisen, einer Bauschöpfung nach dem Entwurfe von Geheimrat German Bestelmeyer (Abb. S. 353). Die schöne breite Mensa trägt im rhythmischen Feierklang kniende leuchtertragende Engel nach dem Entwurfe von Akademieprofessor Joseph Wackerle (von dem auch der monumentale, vom Gewölbe herabhängende Kruzifixus stammt, Abb. S. 353). Der Chor der evangelischen Kirche in Neuburg a. D., erbaut von Prof. Bestelmeyer, zeigt einen in schönen ruhigen Formen gehaltenen Kreuzaltar, während die evangelische Kapelle in Aichach in tiefer Nische einen Altar mit der Steinplastik der Kreuzigung von Bildhauer Markus Heinlein-München vorführt (Abb. S. 352). Sehr eindrucksvoll ist die Hochaltarlösung der evangelischen Anstaltskirche in Neuendettelsau, wiederum eine Schöpfung von Geheimrat Bestelmeyer (Abb. S. 350). An den Altbau ist ein neuer Choranbau gefügt; unter den Gewölben dieser wirkungsvollen Erweiterung erhebt sich im Chorhaupt, umrahmt vom magischen Glanze der Glasgemälde in den schlanken Chorfenstern der Kreuzaltar mit Plastik von Adolf Daumiller. Über der Mensa mit Leuchterstufe ragt der Kruzifixus empor, während auf einer quer durch die Breite des Chorschlusses laufenden Leiste sechs kniende leuchtertragende Engel gesetzt sind. Die Vertikale des Großkreuzes mit der Horizontale des Engelreigens verbindet sich zu einem höchst wirkungsvollen Motiv und erinnert an die Lösung des Hochaltares in der Augsburger Antoniuskirche von Prof. Karl Baur-München (vgl. Abb. S. 326). In der künstlerischen Durchbildung des Altares von Neuendettelsau sind offensichtlich Anklänge an die späte Gotik zu bemerken; man könnte an die Periode Tilman Riemenschneiders denken. Diese Zugeständnisse sind mit Rücksicht auf die Chorerweiterung gemacht, die sich dem alten Bestande anpassen mußte.

Eine ähnliche Lösung führt die Altareinrichtung der evangelischen Friedenskirche in Nürnberg vor, gebaut von Prof. Bestelmeyer. Altarplastik und Kruzifix ist von Bildhauer Markus Heinlein (Abb. S. 351). Auf gotisch silhouettierter Altarpredella stehen sieben leuchtertragende Engel. Vom Chorgewölbe hängt der große Kruzifixus herab, der von rückwärts gesehen mit dem Altarbau eine künstlerische Einheit bildet. Eine weihevolle Stimmung löst der mit seinem großen Hintergrundsgemälde der Kreuzigung von Prof. G. G. Klemm das Rauminnere beherrschende Choraltar der St. Johannis-Kirche in Augsburg — erbaut von Architekt Prof. Bieber-München — aus.

Der hübsche Altar der von Prof. Bestelmeyer erbauten evangelischen Kirche in Prien, im freigestalteten System des gotischen Schreinaltars ist bereits in Jahrgang XXV, 1928/29, S. 31 aufgeführt.

Wir haben bisher Altäre in kirchlichen Neubauten betrachtet. Eine andere Aufgabe erwächst der Kunst, für einen schon bestehenden alten Kirchenraum einen neuen Altar zu bauen. Hier ist dem Künstler nicht volle Bewegungsfreiheit gestattet, vielmehr ist ihm gewisse Rücksichtnahme vorgezeichnet, nämlich dem vorhandenen Raumbild und der vorhandenen Raumausstattung Rechnung zu tragen. Freilich soll auch hier

HOCHALTAR DER EHEMALIGEN JESUITENKIRCHE IN PASSAU. GEORG PHILIPP WÖRLEN-PASSAU: »MATER DOLOROSA« UND »ECCE HOMO«. DIE ÜBRIGE AUSSTATTUNG 18. JAHRHUNDERT

künstlerische Freiheit zu Worte kommen, wenn auch in einem beschränkteren Maße. Eine gewisse Akkommodationsfähigkeit erscheint hier geboten. Es ist lehrreich in diesem Zusammenhange einen Blick auf die Art und Weise zu werfen, wie in solchen Situationen die vergangene Kunst sich betätigt hat. Trotz aller Sorglosigkeit, um nicht zu sagen Rücksichtslosigkeit, besteht ein feines Anpassungsvermögen an die alte Umgebung. Wäre dieses Moment nicht gegeben, so würden sicherlich auch die nachgeborenen Altarschöpfungen nicht so famos neben älterer Kunst wirken. Mit der Stilverschiedenheit in unseren Kirchen sind wir heute nicht nur versöhnt, vielmehr erblicken wir darin einen hochanziehenden Reiz. Der Künstler von heute kann hier nur lernen.

So ist es eine künstlerisch geradezu hervorragende Leistung, wie Prof. Clemens Holzmeister neue Einrichtungsgegenstände, Altäre, Kirchenbänke, Chorschranken, Beleuchtungskörper in die herrliche Basilika St. Georg zu Köln einbaute. Mit künstlerischem Ernst und feinem Taktgefühl sind die raumkünstlerischen Arbeiten ausgedacht und durchgeführt und ordnen sich der zurückhaltenden Formenwelt der frühromanischen Basilika unter, deren Entstehung in ihrer heutigen Form bis in das frühe Mittelalter zurückreicht und dann im 12. Jahrhundert ein ungewöhnlich schweres Gewölbe bekam. Dabei hat der Künstler seinen Einrichtungsgegenständen neuzeitliches Gepräge zu wahren verstanden. Eingehende Würdigung fand diese künstlerische Tat im 27. Jahrg. 1930/31, S. 241 ff.

Im hochgelegenen an der Südwestecke der Basilika von St. Zeno-Reichenhall befindlichen Schwesternchor ist ein neuer Altar errichtet worden mit Bildern von Kunstmaler Otto Graßl-München und einem schlichten architektonischen Gefüge nach dem Entwurfe von Prof. Joseph Schmuderer-München (vgl. Einschaltbild u. Abb. S. 340). Der

GERMAN BESTELMEYER-MÜNCHEN: EVANG. ANSTALTS-
KIRCHE IN NEUENDETTELSAU
PLASTIK: ADOLF DAUMILLER

GERMAN BESTELMEYER-MÜNCHEN: EVANG. KIRCHE
IN NEUBURG A. D.
GEMÄLDE: BRAUNSCHWEIG-MÜNCHEN.
KANZELPLASTIK: MARKUS HEINLEIN-MÜNCHEN
KRUZIFIX: ANZ-MÜNCHEN

Phot. Christoph Müller-Nürnberg

GERMAN BESTELMEYER-MÜNCHEN: EVANG. FRIEDENSKIRCHE IN NÜRNBERG
ALTARPLASTIK UND KRUZIFIX: MARKUS HEINLEIN
KANZELPLASTIK: KITTLER-NÜRNBERG

GERMAN BESTELMEYER-MÜNCHEN: EVANGELISCHE KAPELLE IN AICHACH
ALTARPLASTIK: MARKUS HEINLEIN-MÜNCHEN

Phot. J. Scherb-Wien

TABERNAKEL IN DER ST. GEORGS-KIRCHE IN KÖLN
ENTWURF: PROF. POWOLNY-WIEN. AUSFÜHRUNG: ERZGIESSEREI-WIEN

Phot. Karl Kolb-Nürnberg

GERMAN BESTELMEYER-MÜNCHEN: EVANG. GUSTAV-ADOLF-KIRCHE IN NÜRNBERG
KRUZIFIX UND ALTARENGEL VON JOSEPH WACKERLE-MÜNCHEN
ORGEL: FIRMA WALCKER IN LUDWIGSBURG (WÜRTTEMBERG)

Phot. Karl Müller-Memmingen

MICHAEL KURZ-AUGSBURG UND THOMAS WECHS-AUGSBURG: KATH. STADTPFARRKIRCHE IN MEMMINGEN. ORGEL ERBAUT VON: STEINMEYER & CO., OETTINGEN

Alexiuschor ist ein im Rechteck angelegter Raum mit spätgotischem Rippengewölbe und gegen Osten offen. Ein einfaches Brüstungsgitter aus Holzstäben bildet den Abschluß und gewährt Ausblick in das südliche Seitenschiff des Münsters St. Zeno. Der neue Flügelaltar führt das Hauptbild, die thronende Madonna mit Kind, den hl. Alexius und die hl. Agnes vor. Die zwei in vier Bildfelder aufgeteilten Flügel sind mit Darstellungen aus dem Leben Mariens geschmückt. Die auf möglichst einfache Linienführung gestellte Silhouettenwirkung des Altares war bedingt einmal wegen des ganzen Raumbildes und dann auch deshalb, weil das Altarwerk unten von der Kirche aus gleichfalls in Erscheinung tritt; daher auch die Behandlung der Altarrückseite, die mit den gleichen Darstellungen wie die Vorderseite, jedoch nur in brauner Farbe auf Goldgrund gemalt, dekoriert ist. Der Altar zeigt in seiner Einfachheit edles Formgefühl und klar beherrschten Aufbau, angefangen von dem schönen mit Rebengewinden ornamentierten Antependium, dann in der feinsilhouettierten Predella bis zu dem darauf sich entfaltenden Bildertriptychon. Sein Entwurf stammt von Professor Joseph Schmuderer. Die Bilder dürfen in ihrer persönlichen künstlerischen und durchaus religiösen Auffassung als ein wertvoller Beitrag der christlichen Gegenwartskunst angesehen werden.

Am Fuße des Domberges beim Eintritt in die Stadt Freising vom Bahnhof her dicht an der Moosach liegt die vielbesuchte sogenannte Münchener Kapelle. Ihre Entstehung geht auf ein Altöttinger Gnadenbild zurück, das Bischof Veit Adam mit der Beendigung des Dreißigjährigen Krieges nach Freising gebracht hatte. Für dieses Gnadenbild erbaute ein Freisinger Ratsherr die Kapelle. Fürstbischof Albert Sigismund erweiterte die Kapelle 1673. Reizvoll ist der im Achteck gelöste und über Pilastern gewölbte Raum

ORGEL IN DER ST. GEORGS-BASILIKA IN KÖLN
ENTWURF: CLEMENS HOLZMEISTER. AUSFÜHRUNG: JOHANNES KLAIS-BONN

der eigentlichen Gnadenkapelle, ein stimmungsvolles Werk heimischer Spätrenaissance. Hier stand bis vor kurzem ein künstlerisch belangloses Altarwerk der Romantik. Nachdem der Kapellenraum eine sachgemäße Tönung unter Leitung des Landesamtes für Denkmalpflege gefunden hatte, ging man daran, einen künstlerisch entsprechenden Altar zu bauen. Entwurf und Ausführung lagen in den Händen des Freisinger Bildhauers Max Breitsameter im Einvernehmen mit Prof. Joseph Schmuderer (Abb. S. 341). Gegeben war das altehrwürdige Gnadenbild, um das ein künstlerischer Rahmen geschaffen werden sollte. Die Aufgabe ist trefflich gelöst, indem vor allem auf die Eigenart der Gnadenstätte mit feinem künstlerischem Gefühl eingegangen ist. Dem Künstler schwebte offenbar mit Rücksicht auf das Gnadenbild die Lösung des berühmten Altares in der Gnadenkapelle zu Altötting vor. Während die Figurengruppierung der Krönung Mariens durch die hl. Dreifaltigkeit im Mittelstücke des Altares und die Baldachinlösung über der Gnadenmutter Anklänge an volkstümlich barocken Geist verraten, entdeckt man doch überall künstlerische Selbständigkeit, vor allem auch in der Darstellung der 15 Rosenkranzgeheimnisse, ausgedrückt in reizvollen Einzelfiguren, die in hohem Bogen die mittlere Altargruppe umgeben und künstlerische Eigenwertigkeit verraten. Durch die Versilberung im Verein mit zarter Tönung und Vergoldung ist ein malerischer Zusammenklang voll mystischer Stimmung erreicht.

Die Seitenaltäre der mittelalterlichen Kirche in Oberlbach (Mittelfranken) (Abb.

S. 345) liefern den Beweis, wie die Gegenwartskunst sich in alte Kunst bei Wahrung der Selbständigkeit einzuformen versteht. Hier ist die schöne spätgotische Madonnenfigur mit Kind neugefaßt und durch eine schlichte auf die Zartheit des mittelalterlichen Madonnentypus gestimmte Altarumrahmung unter Leitung des Hauptkonservators Dr. Pfister vom Landesamt für Denkmalpflege von Herrn Kunstmaler Schellinger jun.-München geschaffen worden. Die Altarwand als Hintergrund für die Marienfigur zeigt zwei gemalte die Madonna krönende Engel.

Der imposante barocke Hochaltar der ehemaligen Jesuitenkirche zu Passau, ein machtvolles Stifterwerk des Kardinals Johann Philipp v. Lamberg, erhielt in alten Rokokoaufsätzen in Pyramidenform die ergreifenden Köpfe des Schmerzensmannes und der Mater dolorosa, Malereien des Passauer Kunstmalers und Professors Georg Philipp Wörlen (Abb. S. 349), wiederum ein Beweis für die Kunst der Jetztzeit, die nach alter Gewohnheit in die Formenwelt vergangener Stile ihre Leistungen zu setzen weiß. Im Pathos und Prunke der Barockschöpfung wirkt gerade der Kontrast der religiös tief innerlich empfundenen neuen Malereien höchst anziehend.

Eine sehr dankbare Aufgabe ward Bildhauer Hans Dinnendahl-Münster (Westfalen) zuteil mit der Hochaltarlösung für die Kirche in Warendorf (Westfalen) (Abb. S. 321). Es galt für den Chor der gotischen dreischiffigen Hallenkirche einen Altarbau zu schaffen, wobei das große Tafelgemälde mit Darstellungen aus der Passion des Herrn, ein Werk aus der Schule des Malers Konrad von Soest, 15. Jahrhundert, das gegebene Hauptmoment der hohen Retabel war. Mit feinem künstlerischem Takt faßte der Künstler das Tafelbild in einen reichprofilierten Rahmen, wobei er auf einen ornamentierten Aufsatz verzichtete. In zurückhaltender Ruhe lagert der Schrein auf hoher Predella; seitlich sind Flügel angefügt für die beiden neuen Figuren: Salvator mundi und Madonna mit Kind. Die Neuschöpfungen stehen in Einheit zum Altar, zum fensterdurchbrochenen Chorhaupt sowie zum gesamten Raumbild. Sie umrahmen das wertvolle alte Gemälde mit der Ehrfurcht des neuschaffenden Künstlers vor den klassischen Werken der Vergangenheit. Mit seiner Altarlösung geht Dinnendahl mit den Fresken unter den Apsidenfenstern, Apostelgruppen von Kunstmaler Ludw. Baur-Münster, eine treffliche Verbindung ein.

Neue Altartabernakel und Altargeräte.

Nicht minder Gutes als in der Altarkomposition hat die neuzeitliche Kunst im Tabernakelbau in letzter Zeit geschaffen. Freilich ist nicht immer den liturgischen Vorschriften in allem Rechnung getragen worden. Hierin nach den obigen Ausführungen das Richtige zu treffen, muß von nun an neben dem Streben nach sakraler Schönheit die Hauptaufgabe der kirchlichen Gegenwartskunst sein.

Obenan steht der Repositionstabernakel für den sogenannten Pfarraltar der altehrwürdigen romanischen Basilika St. Georg-Köln (vgl. Einschaltbild). Dieser Altar erhebt sich unmittelbar vor den Chorschranken zwischen den zum Hochchor führenden Stufen und dient als Sakramentsaltar. Für seine Mensa als Trägerin des Tabernakels ist nach dem Entwurf von Prof. Powolny-Wien in der Erzgießerei Wien ein Tabernakel ausgeführt worden, der zu den köstlichsten Schöpfungen kirchlicher Kunst unserer Tage zählt. Auf den Rücken von vier eucharistischen Tauben lastet der viereckige würfelförmige mit Reliefs von Oranten geschmückte Schrein — ein Werk von ebenso tiefer Erfassung des erhabenen Zweckes, dem es dient, als auch von vornehmer Durchbildung in der Linienführung wie in der Wahl des Dekors: Hier ist die kristallklare Reinheit mittelalterlicher Sakralkunst in voller liturgischer Schönheit wieder erwacht.

Eine ungewöhnlich starke Lösung bringt der Tabernakel des Hochaltares der Franziskanerinnenkirche Thuine, ein Werk von Goldschmied Karl Berthold-Frankfurt a. M. Zwischen hohen Altarleuchtern erhebt sich das Repositorium mit schöner Treibarbeit (Abb. S. 343). Darauf steht das weithin sichtbare Altarkreuz; alles in voller Vergoldung gehalten. Würde dieses Kreuz offen aufragen ohne die umrahmende Nische, so fänden die liturgischen Vorschriften allgemeine Beachtung. Unschwer ließe sich der Aussetzungsthron für das Sanctissimum movibel gestalten, d. h. zum Wegnehmen, so daß er mit der baldachinartig bekrönenden Form der päpstlichen Tiara nur zur Zeit der Aussetzung der Monstranz auf dem Hochaltare erscheinen würde. In gleicher Weise verhält es sich mit der Tabernakelausstattung Bertholds in der Klosterkirche Bethlehem zu Limburg (Abb. S. 335),

MICHAEL KURZ-AUGSBURG: BEICHTSTUHL IN ST. ANTON IN AUGSBURG

HOFMANN U. NIEDERMEIER-WÜRZBURG: BEICHTSTUHL, ZELL A. MAIN

GEORG HOLZBAUER-MÜNCHEN: BEICHTSTUHL IN PFAKOFEN

JAN HUBERT PINAND-MAINZ: BEICHTSTUHL IN DER PALLOTINERKIRCHE IN FREISING

M. KURZ-AUGSBURG: KANZEL IN HAIDMÜHLE I. BAYER. WALD. MALEREI: PAUL THALHEIMER-MÜNCHEN

Phot. Rud. Rost-Darmstadt

JAN HUB. PINAND-MAINZ: KANZEL DER PALLOTINERKIRCHE IN LIMBURG A. D. L.

HOFMANN UND NIEDERMEIER-WÜRZBURG: KANZEL KOMBINIERT MIT BEICHTSTUHL IN MADELHOFEN

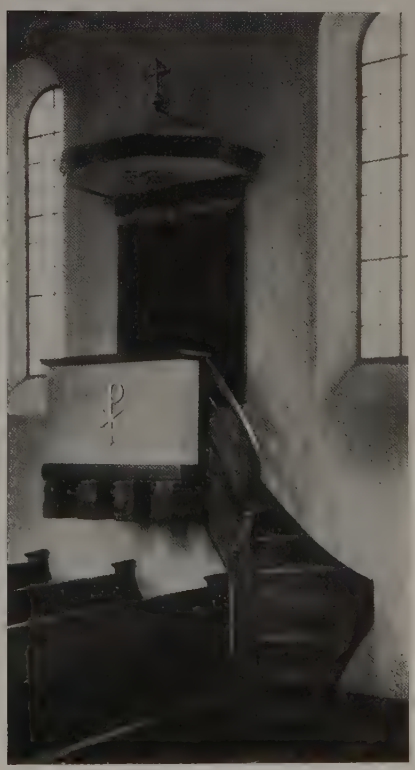
GEORG HOLZBAUER-MÜNCHEN: KANZEL IN PFAKOFEN

HOFMANN UND NIEDERMEIER-WÜRZBURG:
KANZEL IN RÖTTBACH

BENNO UND HANS MILLER-MÜNCHEN:
KANZEL IN ST. RUPERT-MÜNCHEN

Phot. Otto Markmann-Stuttgart

HANS HERKOMMER-STUTTGART: KANZEL IN OTTENBACH, OA. GMÜND



Phot. A. Stark München

GUSTAV REUTTER-MURNAU: KANZEL IN DER ST. PETRUS CANISIUS-KIRCHE IN RIEDERAU (OBERBAYERN)

H. HERKOMMER-STUTTGART: KANZELAMBO MIT SEITENALTAR U. KOMMUNIONBANK IN ST. WENDEL (SAAR)

ein Werk voll geläuterter Klarheit, auf dem liturgisch einwandfrei die Tabernakellösung in dem Augenblicke sich präsentieren würde, wo der Aussetzungsthron mit der Mandorla nicht beständig auf dem Altare steht, sondern nur zur Zeit der Expositio Sanctissimi. In Wirklichkeit ist ein Mechanismus in Anwendung gebracht, der das Expositorium drehbar sein läßt — gewiß eine ganz geistreiche Lösung, aber liturgisch nach den neuen Bestimmungen doch nicht vertretbar.

In dem bereits oben hinsichtlich seines Baues gewürdigten Hochaltar der St. Bonifatius-Kirche von Prof. Fuchsenberger-München (Abb. S. 334) ist der Aussetzungsthronos in seiner formal wie technisch aufwendischen Pracht mit der Spitzbogendekoration eine schön erdachte Lösung. Aber man möchte sich fragen, wozu ein so sehr betonter Reichtum die meiste Zeit über ohne Verwendung und ohne Zweckerfüllung auf dem Altare? Für das Altarkreuz bildet dieser Thron schon maßstäblich nicht den geeigneten Hintergrund, was er übrigens gemäß ritueller Anordnung überhaupt nicht sein darf. Wäre es da nicht besser, den Aussetzungsthron getreu liturgischer Vorschrift movibel zu gestalten und ihn nur in Zeit des zur Anbetung aufgestellten Hochwürdigsten Gutes in der seinem hehren Zwecke entsprechenden reichen Ausstattung auf dem Altare aufzurichten?

Den liturgischen Vorschriften entspricht der schöne Marmorsakramentsaltar im Chore der St. Peter Canisius-Kirche in Friedrichshafen (Abb. S. 340), ein Bau der Architekten Hugo Schlösser und Prof. F. W. Laur. Sehr würdig ist der Repositionstabernakel gehalten. Er leuchtet mit seinen Metalltürchen als Brennpunkt des Kirchenraumes aus dem dunklen glänzenden Marmor des Altaraufbaues. Vor allem möchte ich hier auch auf die vorbildliche Aufstellung von Altarkreuz und Leuchtern hinweisen, kunstgewerblich sehr gute Arbeiten von edler Durchbildung bei durchaus sakraler Formung!

Schöne Repositionstabernakel zeigen ferner die Altäre der Pallotinerkirche in Frei-

Phot. Besier-Wiesbaden

JAN HUBERT PINAND-MAINZ: KANZEL IN VERBINDUNG MIT KOMMUNIONSCHRANKEN AUS KLINKER IN HELLENHOLM IM WESTERWALD

GERMAN BESTELMEYER-MÜNCHEN: AMBO IN DER EVANG. KIRCHE IN GRAFING
FRESKEN: JOSEF BERGMANN-MÜNCHEN

Phot. Schmölz-Köln

CLEMENS HOLZMEISTER-DÜSSELDORF UND WIEN
TAUFSTEIN IN MERCHINGEN (SAAR)

Phot. Lazi-Stuttgart

HUGO SCHLÖSSER-STUTTGART:
TAUFSTEIN IN ST. GEORG-STUTTGART

RUPERT V. MILLER-MÜNCHEN:
TAUFBECKEN IN DER KATHOLISCHEN KIRCHE
IN BAD WIESSEE-TEGERNSEE

RUPERT V. MILLER-MÜNCHEN:
WEIHWASSERBECKEN IN BRONZEGUSS
IN DER KATH. KIRCHE
IN BAD WIESSEE-TEGERNSEE

MARION THIELEN-MÜNCHEN:
TAUFSTEIN (VERKÄUFLICH)

Phot. Lazi-Stuttgart

H. SCHLÖSSER-STUTTGART UND F. W. LAUR-FRIEDRICHSHAFEN: TAUFSTEIN IN DER ST. PETRUS-CANISIUS-KIRCHE IN FRIEDRICHSHAFEN

OTTO ORLANDO KURZ-MÜNCHEN: TAUFSTEIN IN DER ST. GABRIELS-KIRCHE IN MÜNCHEN
AUSFÜHRUNG: KARL MAY-MÜNCHEN

HANS HERKOMMER-STUTTGART:
TAUFSTEIN IN DER SUSO-KIRCHE
IN ULM A. D.

MARION THIELEN-MÜNCHEN: DETAIL DES TAUFSTEINS (S. 363)

sing (Abb. S. 343) und der Susokirche in Ulm a. d. D. (Abb. S. 342). Überall erscheint an den Tabernakeltürchen die Darstellung Mariä Verkündigung in Metallausführung, in Freising von Eugen Ehrenböck-München, in Ulm von Goldschmied Fritz Möhler-Schwäbisch-Gmünd. Hier sind die Figuren in weißem und farbigem Schmelzemail, die äußere Einfassung ist in farbigem Grubenschmelzemail ausgeführt, Köpfe, Hände und Füße der Figuren sind in Edelmetall, Hochrelief ausgehämmert und ausgesetzt. Der Tabernakel der Pfarrkirche in Pfakofen bei Regensburg (Abb. S. 342) führt ebenfalls die Darstellung Mariä Verkündigung in Plattenmalerei aus der Werkstätte Wilhelm Pütz-Solln bei München in sehr dekorativer Weise vor. In diesem Zusammenhang möchte ich auch auf das Expositorium des Hochaltartabernakels der Kirche St. Bruno in Köln-Sülz, eines Baues des Kölner Architekten Hans Hansen hinweisen. Kupfervergoldete vierfache Strahlenreihungen schließen sich in Spitzbögen aneinander und bilden eine glühende Flamme, die das exponierte Sanctissimum umlodert (vgl. XXIII, 1926/27, S. 263).

Die Expositorien auf den Altären zu Waldfischbach (Abb. S. 339) und im Vinzentinum zu Augsburg (Abb. S. 341) sollten movibel sein, um den liturgischen Vorschriften zu genügen.

Auf den Altären S. 326 und 327 sind Doppeltabernakel (geschlossene Expositorien über den Repositorien), was in Zukunft vermieden werden sollte.

Besonders dankbar empfinden wir die Sorge, die nunmehr auf Altarkreuz und Leuchtergarnitur verwendet wird. Hier offenbart sich ein großer Fortschritt neuzeitlicher Kirchenkunst; denn diese Altarausstattung ist früher arg vernachlässigt worden. Wir kennen die Wichtigkeit des Altarkreuzes für die Opferstätte. Es spielt in Barock und Rokoko eine ganz untergeordnete Rolle. Unter dem Wirrwarr von nebensächlichem Zierat ist es meist gänzlich untergegangen. Nun weisen viele von den Altären, die wir als Beispiele neuesten Kunstschaffens hier bringen, edel geformte Altarkreuze auf, die feierlich aus den Leuchterreihen aufragen. Besonders hervorzuheben sind die Altarkreuze und Leuchter von Goldschmied Berthold-Frankfurt a. M. auf den Altären der

HANS HERKOMMER-STUTTGART: KOMMUNIONGITTER IN DER SUSOKIRCHE IN ULM A. D.

GEORG HOLZBAUER-MÜNCHEN: KOMMUNIONGITTER IN DER PFARRKIRCHE IN PFAKOFEN

Phot. Jaeger & Goergen-München

RUPERT V. MILLER-MÜNCHEN: TÜRBESCHLÄGE
IN DER KATH. KIRCHE IN BAD WIESSEE

Phot. Jaeger & Goergen-München

RUPERT V. MILLER-MÜNCHEN: TÜRBESCHLÄGE IN DER KATH. KIRCHE
IN BAD WIESSEE

KARL BORR, BERTHOLD-FRANKFURT A.M.: ABSCHLUSSGITTER DER RELIQUIENKAMMER DES FRANZISKANERINNENKLOSTERS IN THUINE

Phot. Rud. Rost-Darmstadt

JAN HUBERT PINAND-MAINZ: GITTERTOR AM KREUZGANG DER PALLOTINERKIRCHE IN LIMBURG

GG. BUCHNER-MÜNCHEN: SIEBENKERZIGER WANDLEUCHTER I. D. HAUSKAPELLE DES KINDERHEIMES IN WESTERHAM

Klosterkirchen von Thuine (Abb. S. 335 u. 343) und Bethlehem zu Limburg. Ferner jene, welche die Hochaltäre in den Kirchen von Hugo Schlösser, nämlich St. Georg in Stuttgart (vgl. XXVI, 1929/30, S. 379) und dann St. Peter Canisius in Friedrichshafen (Abb. S. 333) schmücken. Eine sehr schöne Arbeit ist das hochragende Kreuz, eine Arbeit von Bildhauer Adolf Giesin, auf dem Apsidenaltar von St. Gabriel in München (Abb. S. 333), das beherrschend zwischen den Leuchtern stehend von allen Seiten im Kircheninnern gesehen wird. Eine sorgfältige Arbeit ist das in Kupfer getriebene teils in Versilberung, teils in Vergoldung gehaltene Altarkreuz der Institutskirche der Englischen Fräulein in Landau i. d. Pf. nach dem Modelle von Bildhauer Georg Wallisch-München.

Gediegene Altargeräte (Altarkreuz und Altarleuchter) sind anzutreffen in der Hildegardis-Kirche in St. Ingbert i. d. Pfalz von Goldschmied Franz Mayrhofer-München, sowie in der von Prof. Oswald Bieber-München erbauten evangelischen St. Johannis-Kirche in Augsburg nach dem Modell von Prof. Jos. Wackerle. Zur stabilen Altarausstattung gehören auch die Kanontäfelchen. Sie sind nach Ablauf der Periode des Barock und Rokoko im 19. Jahrhundert hinsichtlich ihrer künstlerischen Lösung arg in den Hintergrund getreten. Während man sie früher zum künstlerischen Altarschmucke sowohl nach ihren reichen und phantasievollen Umrahmungen als auch nach den von diesen schönen Rahmen umschlossenen geschmackvollen Inschriften rechnen konnte, hat man ihnen in der Zeit der Romantik und Nachromantik so ziemlich das ganze vergangene Jahrhundert hindurch keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Jetzt widmet man ihnen dankenswerter Weise wieder Sorgfalt. So ist z. B. die Kanontafelgarnitur für den Altar der Hauskapelle im Institut der Englischen Fräulein zu Landau i. d. Pf. (Abb. S. 370 u. 371) künstlerisch sehr befriedigend. Die Entwürfe zu den hübschen Metallrahmen sind von Architekt Arnold Wothe-München, die Ausführung ist von J. Roder-München, die gut wirkende Schrift geht auf Mater Augusta in Rom zurück. Bei dieser Gelegenheit möchte ich besonders auf die Graphikerin Wilma Frank-Berlin hinweisen, die sich erfolgreich auf dem Gebiete künstlerisch durchgeführter Schrifttechnik bemüht. Auf sie gehen sehr gute Kanontäfelchen zurück, die auf dem Altare der Susokirche von Hans Herkommer Verwendung fanden. Hier ist künstlerisch schöner Schrifttypus angewendet, der in geschmackvoller Verteilung in der Fläche sitzt und wie ein Ornament wirkt.

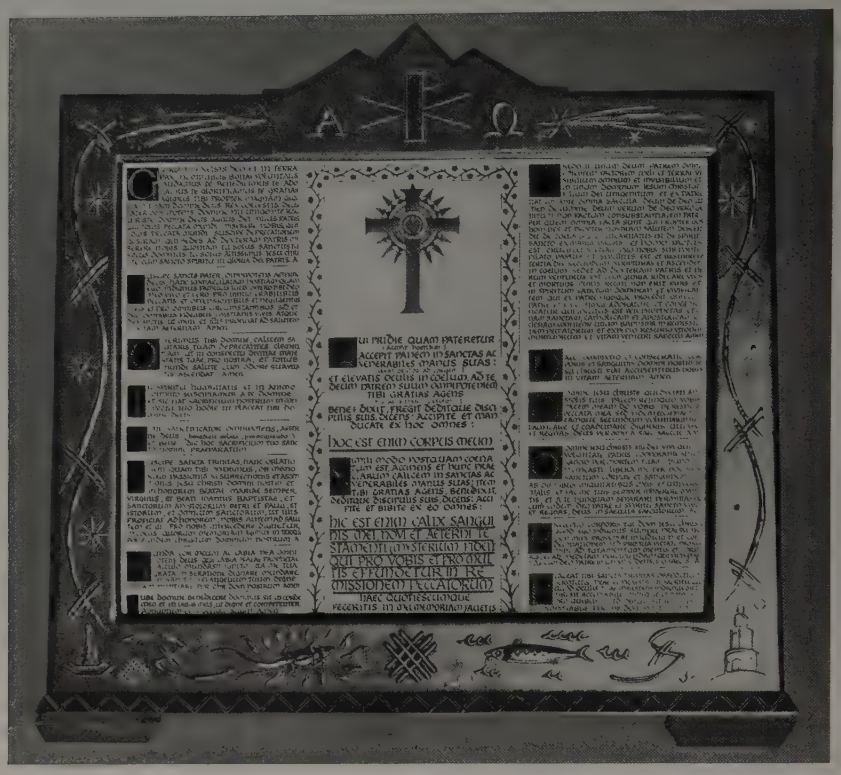
Kanzeln — Taufsteine — Beichtstühle — Orgeln — schmiedeeiserne Einrichtungsgegenstände

In der Anlage von größeren kirchlichen Neuschöpfungen ist die Stellung der Kanzel nicht selten schon in der Grundrißlösung vorgesehen. Mehr denn je werden Ambonen beliebt, die seitlich über den Stufen zum Hochchor angebracht sind. Die Wahl von Ambonen hat baukünstlerische Vorteile und wirkt sich auch nach der liturgischen Seite hin günstig aus. Einerseits kann das Langhaus sich ungehindert in seiner Längs- und Breitenentwicklung entfalten, ohne durch den Einbau einer Kanzel an einem der Pfeiler gestört zu sein, andererseits ist es kirchendisziplinär sehr zweckmäßig, von einer Ambone aus zum Volke zu sprechen, da die ganze Gemeinde im Angesichte des Predigers sich ausbreitet. Ein Blick auf die neuzeitlichen Kanzellösungen sagt uns, daß gegenüber früher größte Schlichtheit beliebt wird. In ruhigen fein abgewogenen Verhältnissen

sucht man die Schönheit und Zweckmäßigkeit der Kanzelform zu erreichen. Eine Kanzel mit reicherem figürlichem Schmuck ist jüngst in der St. Rupertus-Kirche in München (Abb. S. 359), einer Schöpfung des Altmeisters Prof. Gabriel von Seidl, entstanden. Entwurf und Ausführung entstammen dem Atelier der Bildhauer Benno und Hans Miller-München. Aus dem schlichten Kanzelkorpus in Gestalt eines aus dem Boden aufragenden Zylinders quillt das figurenreiche Relief der Bergpredigt, darüber legt sich ein flacher Schalldeckel mit einfachem bekrönendem Kreuz. Das Werk ist von edlen Proportionen und fügt sich trefflich in die Raumarchitektur ein. Unter den zahlreichen Ambonenkanzeln, welche Kirchenneubauten schmücken, weise ich auf den Kanzelambo der St. Wendel-Kirche im Saargebiet (Abb. S. 360), eines Baues nach dem Entwurfe von Architekt Hans Herkommer-Stuttgart, hin. Die Kanzel bildet in ihrer dekorativen Ausstattung mit dem nahen Seitenaltar und der Kommunionbank eine künstlerische Einheit. Das Material ist polierter Putz mit Stuckmarmordekor mit Intarsien. Das wechselnde Farbenspiel Weiß-Schwarz-Gold ist von auserlesenem Geschmack. Schöne Lösungen von Kanzeln ohne Stiegenaufgänge begegnen bei den Kanzeln der Pallotiner-Kirchen in Limburg a. d. L. (Abb. S. 358) und in Freising, beide von Architekt Prof. Pinand, der Christ-Königs-Kirche des Mariannhiller Seminars in Würzburg von Prof. Albert Boßlet, sowie in der Kirche zu Neuenburg von Hans Herkommer. Kanzellösungen mit Stiegenaufgängen sind anzutreffen in der von Hans Herkommer erbauten Kirche in Ottenbach, Oberamt Gmünd (Abb. S. 359). Das Material ist polierter Stuck mit Putzintarsien. Weitere Kanzeln sind in der Kirche in Röttbach (Abb. S. 359), eines Neubaues der Architekten Hofmann und Niedermeier in Würzburg, in der St. Peter Canisius-Kirche in Riederau (Abb. S. 359) von Architekt Gustav Reutter-Murnau, in dem Neubau der Kirche in Pfakofen bei Regensburg (Abb. S. 358) nach dem Entwurfe von Architekt Georg Holzbauer-München, dann die Kanzel des Kirchenneubaues in Obermenzing bei München, nach dem Entwurfe von Architekt Prof. Georg Buchner mit schönem Relief der Bergpredigt von Bildhauer Hans Panzer-München (Abb. Zeitschrift XXI, 1924/25, S. 163). Eine schöne Kanzel mit Stiegenaufgang begegnet in der St. Sebastians-Pfarrkirche zu München, nach dem Entwurfe des Kirchenerbauers O. O. Kurz. Wirkungsvolle Malereien des jungen Künstlers Kozics schmücken die Vorderseite des Korpus und den Aufgang. Es sind unmittelbar auf den Putz gesetzte Darstellungen. (Abb. in XXVII, 1930/31, S. 257.) Prof. Pinand entwarf für die Dorfkirche Hellenholm im Westerwald (Abb. S. 361) eine schlichte Kanzel in Verbindung mit den Kommunionschranken aus Klinker. Die Armut der dortigen Gegend rechtfertigt ein derartiges Material, das mit künstlerischem Feingefühl angewandt in dieser schlichten Dorfkirche fraglos gut wirkt. Eine eigenartige Lösung in Verbindung mit Beichtstuhl führt die Kanzel der Landkirche in Mädelhofen der Würzburger Architekten Hofmann und Niedermeier vor (Abb. S. 358). Eine kraftvolle Leistung echt deutschen Kunstsinnes ist die schöne Kanzel der evangelischen Kirche in Grafing, einer neuen Bauschöpfung von Geheimrat German Bestelmeyer (Abb. S. 361). Die wuchtig-behäbige Durchbildung ist sehr charakteristisch. Der Kanzelkorpus ruht auf einem gedrungenen Steinknauf. Die Felder des polygonen Kanzelkorpus sind mit den Brustbildern der großen Propheten, einer vortrefflichen Arbeit von Kunstmaler Josef Bergmann-München, geschmückt. Wiederum eine ganz andere Lösung zeigt die Kanzel der evange-

Phot. H. Schmölz-Köln

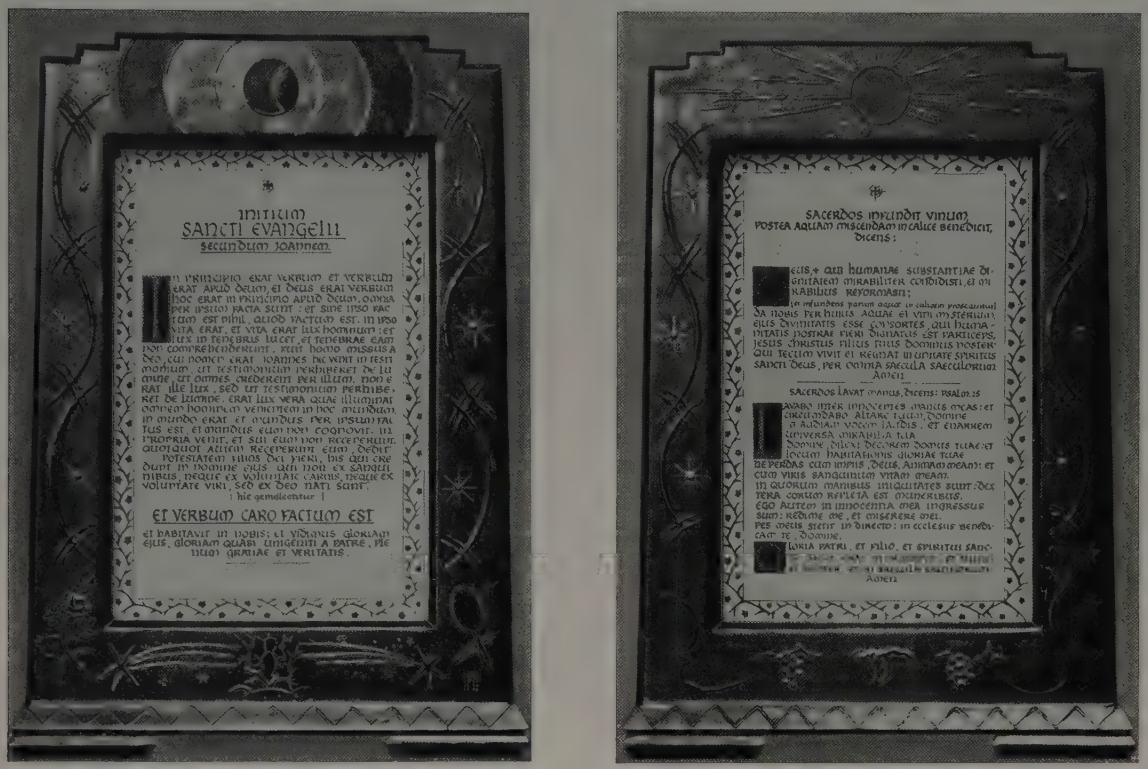
KLEMENS HOLZMEISTER: BELEUCHTUNGSKÖRPER IN D. ST. GEORGS-BASILIKA IN KÖLN



ARNOLD WOTHE-MÜNCHEN: KANONTAFEL FÜR DEN ALTAR DER HAUSKAPELLE IM INSTITUT DER ENGLISCHEN FRÄULEIN IN LANDAU (PFALZ) SCHRIFT: MATER AUGUSTA-ROM. RAHMEN: J. RODER-MÜNCHEN

lischen Johanneskirche in Augsburg, ein Neubau von Prof. Bieber. Hier bildet den Kanzelträger eine edelgeformte kniende Engelfigur von Bildhauer Akademieprofessor Joseph Wackerle. Darauf sitzt die ganz einfach gehaltene polygone Kanzel in Nußbaumnatur, die im Zusammenhang mit der feierlichen Figur des tragenden Engels in ihrer Gesamtsilhouette famos im Kircheninnern sitzt. Eine reizvolle Kanzel, die wieder mehr ländlichen Kunstcharakter trägt, findet sich in der neuerbauten Kirche Haidmühle im Bayerischen Walde (Abb. S. 358). Das bauliche Gefüge in Naturholz — polygonaler Korpus und auf Konsolen lastender Schalldeckel — geht auf den Entwurf des Kirchenerbauers Prof. Michael Kurz zurück. Die sehr hübsch auf den warmen Ton des Naturholzes gesetzten Malereien — die Brustbilder der vier Evangelisten in Wachsfarben — fertigte Kunstmaler Prof. Thalheimer.

Taufsteinlösungen mannigfachster Art sind in neuzeitlicher Kunst anzutreffen. Wir machen die erfreuliche Wahrnehmung, daß dem Taufstein mehr denn früher gemäß seiner hohen Bedeutung Beachtung geschenkt wird. Die Architekten sehen bereits in der Grundrißbildung ihrer Kirchen die Anlage von mehr oder minder abgesonderten und selbständig behandelten Taufkapellen vor. Dies ist auch nach der liturgischen Seite sehr zu begrüßen, denn auf diese Weise gelangen die Taufsteine an die nach kirchlicher Tradition vorgeschriebenen Plätze. Die Taufsteine bilden den Mittelpunkt der bald kreisförmig, bald oval oder polygon gelösten Taufkapellen. Ihre Allgemeingestaltung ist sohin vom Architekten in die Hand genommen. Dadurch ist schon von vornherein eine gut disziplinierte Form gewährleistet. Wir begegnen derartigen Taufsteinen nach dem Entwurfe von Architekten ausgeführt in den Taufkapellen der St. Gabriels-Kirche-München (Abb. S. 363) von Prof. Otto Orlando Kurz mit bildhauerischen Arbeiten von Karl May-München, ferner in der St. Georgs-Kirche-Stuttgart (Abb. S. 362) von Architekt Regierungsbaumeister Hugo Schlösser, in der Kirche zu Bad Wiessee bei Tegernsee (Abb. S. 362), hier Taufstein in Bronzeguß und Weihwasserbecken nach dem Entwurfe und der Modellierung von Architekt Rupert v. Miller-



ARNOLD WOTHE-MÜNCHEN: KANONTAFELN FÜR DEN ALTAR DER HAUSKAPELLE IM INSTITUT DER ENGLISCHEN FRÄULEIN IN LANDAU (PFALZ)
SCHRIFT: MATER AUGUSTA-ROM. RAHMEN: J. RODER-MÜNCHEN

München. Weiterhin ein schöner Taufstein in der Taufkapelle der Pfarrkirche zu Merchingen (Saar) (Abb. S. 362) nach dem Entwurfe von Prof. Dr. Ing. Klemens Holzmeister. Die Susokirche in Ulm birgt einen sehr stimmungsvollen Taufstein nach dem Entwurfe von Prof. Hans Herkommer (Abb. S. 363). In der Taufkapelle der St. Petrus Canisius-Kirche in Friedrichshafen (Abb. S. 363) nach dem Entwurfe von den Architekten Hugo Schlösser und Laur, dann ein Taufbecken der Marion Thielen (Abb. S. 363 u. 364), Klinker, reich mit Reliefs geschmückt, Deckel Bronze, ebenfalls mit figürlichen Darstellungen, eine liebenswürdige sinnige Kunstleistung. Einen schönen Taufsteintypus aus Untersberger Marmor mit aufziehbarem Metalldeckel in der St. Bruno-Kirche zu Köln-Sulz nach dem Entwurfe von Architekt Hans Hansen führte der Jahrgang XXIII, 1926/27, S. 265 vor. Das Taufbecken der schon oben angeführten evangelischen St. Johanniskirche in Augsburg ist eine schöne Arbeit in grüngetönter Bronze mit Relief der Taufe Christi von Prof. J. Wackerle.

Bei Beichtstuhllösungen werden in neuerer Zeit die dreiteiligen kastenartig geschlossenen Anlagen beliebt. Es sind dabei Füllungsfenster eingelassen. Die Gegenwartskunst darf dabei nicht vergessen, daß Beichtstühle nicht einzig und allein Gebrauchsstücke sein sollen. Sie sollen bei aller Einfachheit als kirchliche Einrichtungsgegenstände einer künstlerisch schmucken Form nicht entraten. Gute Leistungen bringen die St. Antoniuskirche in Augsburg (Abb. S. 357), nach dem Entwurfe von Architekt Prof. Michael Kurz. Ebenso die Beichtstühle von St. Sebastian in München nach dem Plane von Prof. O. O. Kurz. Eine originelle Beichtstuhldurchbildung, wobei die Türen der Seitenteile von Holzgitterwerk durchbrochen sind, zeigen die Beichtstühle der Kirche in Zell a. Main (Abb. S. 357) nach dem Entwurfe der Würzburger Architekten Hofmann und Niedermeier. Wie die eben angeführten Beispiele beweisen, können auch solche geschlossene Beichtstuhlsysteme künstlerisch gut gelöst werden. Im allgemeinen möchte ich aber offene Beichtstühle vorziehen, da sie gegenüber den mehr oder minder kastenartigen geschlossenen Lösungen freier und deshalb auch ästhetisch schöner

im Kirchenraum wirken. Die drei Vertiefungen, die Mittelnische für den Beichtvater und die Seitennischen für die Pönitenten, können durch herabhängende Vorhänge nach außen abgeschlossen werden. In der Farbenwahl der Vorhänge kommen dann auch gute malerische Effekte in den Kirchenraum, während bei geschlossenen Beichtstühlen die Spiegelung der Fenster sich nicht günstig bemerkbar macht. Man könnte auch daran denken, daß hygienische Gründe gegen die geschlossenen Kästen sprechen, da die ständig eingeschlossene Luft bei starken Beichtkonkursen namentlich für den Beichtvater mit der Länge der Zeit sich unangenehm bemerkbar macht. Einen Mittelweg geht der Beichtstuhltypus von Prof. Pinand in der neuen Pallotinerkirche zu Freising ein (Abb. S. 357): Abschluß der Pönitentenabteilungen nach außen durch zwei von Kalottenöffnungen durchbrochene Holzwände. Der Mittelsitz des Beichtvaters hat zwei bewegliche Holzläden, die von Kreuzmustern durchbrochen sind. Die ganze Anlage des Beichtstuhls zeigt entschieden sakrale Formung. Hübsche Beichtstuhltypen mehr ländlichen Einschlages zeigt die Pfarrkirche Obermenzing bei München nach dem Entwurfe von Architekt Prof. Georg Buchner (vgl. Zeitschrift, Jahrgang XXI, S. 163, 1924/25).

Auch in den Lösungen von Orgelgehäusen hat die neuzeitliche Kunst gegenüber früher Wandel geschaffen. Der einstige Reichtum der Gehäuse in ihren Aufbauten und im schmückenden Beiwerk ist verschwunden. Die Pfeifen stehen jetzt in der Regel ohne architektonische Umrahmung im Raumbilde. Dadurch werden große und freie Wirkungen erzielt, die an Eindruck keineswegs hinter den Prunkbauten alter Orgeln zurückstehen. Ein schönes Beispiel hiefür ist das Orgelwerk der Firma Steinmeyer in Öttingen, das für den Neubau der Stadtpfarrkirche in Memmingen (Abb. S. 354), ein Bau der Architekten Professor Michael Kurz und Thomas Wechs, gefertigt worden ist. Dann die kleinere für die Pallotinerkirche in Freising hergestellte Orgel. Beide Orgelprospekte geben der Westpartie des Kircheninneren die imposante Note. In gleicher Weise verhält es sich mit der Orgellösung auf der Empore der Pfarrkirche Obermenzing bei München, wo der Erbauer der Kirche, Prof. Georg Buchner, die Entwurfzeichnung zur Orgel fertigte, ausgeführt vom Orgelbau Albert Moser, München. (Vgl. Jahrgang XXI, S. 152, 1924/25.) Der prächtige feierlich und eindrucksvoll hinter dem Altare sich erhebende und die ganze Chorbreite füllende Pfeifenprospekt der evangelischen Gustav Adolf-Kirche in Nürnberg von Prof. German Bestelmeyer (Abb. S. 353) liefert ganz besonders den Beweis, wie unter Verzicht auf jede Architektur derartige Lösungen im Raumbilde sich behaupten. Genial ist weiterhin die Lösung der Orgelaufstellung von Prof. Holzmeister in der alten St. Georgs-Basilika zu Köln (Abb. S. 355). Man erkor als Platz den nördlichen Querschifflügel. Bei der dortigen Aufstellung nahm der Architekt von der Wiederverwendung des alten Prospektes Abstand und wählte dafür eine Komposition mit sichtbarer Anordnung der Pfeifen ohne architektonische Fassung. Dabei verwendete er oxydiertes Kupfer, um die Einfügung in den Raum noch harmonischer zu gestalten. Orgelbauer Klais-Bonn hat diesen künstlerisch fein angelegten Plan mit Verständnis aufgegriffen und sehr geschickt verarbeitet. Nicht weniger gut ist der Einbau eines modernen Orgelwerkes auf der Westempore der St. Martinskirche in Trier, wo die Pfeifen ohne architektonische Umrahmung einfach in schön verteilten Partien zwischen und unter den drei Fenstern, welche die Westseite der Kirche durchbrechen, in Gruppen aufsteigen. Auch hier gehen die Arbeiten der Aufstellung auf Orgelbauer Klais in Bonn zurück.

An Schmiedeisen- und anderen Metallarbeiten, welche die Einrichtung der Kirchenräume erfordert, sind vor allem Kommunionschranken, Abschlußgitter, Türbeschläge, Beleuchtungskörper anzuführen. Wirkungvolle Kommuniongitter aus Schmiedeeisen begegnen nach dem Entwurf von Hans Herkommer-Stuttgart in der Susokirche zu Ulm a. d. D. (Abb. S. 365) wie in dem Neubau der Pfarrkirche zu Pfakofen bei Regensburg (Abb. S. 365) nach dem Entwurfe von Georg Holzbauer-München. Das Kommuniongitter der St. Sebastians-Kirche in München brachte bereits Jahrgang XXVII, 1930/31, S. 263 (Entwurf: O. O. Kurz, Ausführung: Sixtus Schmid und Max Wanner). Als schöne Arbeit führen wir das Gittertor am Eingang zum Kreuzgang nach dem Entwurfe von Architekt Prof. Pinand bei den Pallotinern in Limburg a. d. L. (Abb. S. 367) vor. Goldschmied Berthold-Frankfurt a. M. lieferte Gitterarbeiten für das Franziskanerinnenkloster zu Thuine (Abb. S. 367), so

ein Messingtor als Abschlußgitter einer Reliquienkammer. Gute Türbeschläge nach dem Entwurfe von Architekt Rupert v. Miller-München treffen wir in der neuerbauten Pfarrkirche zu Wiessee am Tegernsee (Abb. S. 366). Originelle Beleuchtungskörper nach der Zeichnung von Prof. Georg Buchner sind in der Kapelle des Kinderheims in Westerham bei Aibling (Abb. S. 368) anzutreffen: Siebenkerzige Wandarme in Schmiedeeisentechnik täuschen sinnig den originellen Bau eines Christbaumes vor.

Auf dem schwierigen Gebiete der Beleuchtungskörper für elektrische Lichtanlage in unseren Kirchen hat Prof. Clemens Holzmeister Vorbildliches geschaffen, so vor allem in der St. Georgskirche zu Köln (Abb. S. 369). Sein oberster Grundsatz ging darauf hin, durch die Einbeziehung von Beleuchtungskörpern keine Verletzung des Sakralen und keine Störung in der weihevollen Stimmung des Kircheninnern hervorzurufen. Er will mit vollem Rechte jede Festbeleuchtung, welche die künstlerische Seele aus dem Kirchenraum tragen würde, fernhalten; er will nur da, wo praktische Zwecke es erfordern, wirkungsvolle Lichtquellen schaffen. In der Wahl der Plätze wie in der Durchbildung der einzelnen Beleuchtungskörper leiten den Meister hoher Ernst, feiner Takt und der Wille, das Material in Wirksamkeit zum altertümlichen Gepräge des Raumes und seiner einzelnen Partien zu bringen. In der Formung der Beleuchtungskörper lehnt er sich nicht sklavisch an die Stilrichtung des Kirchenraumes an, sondern wählt neutrale und indifferente Gestaltung, um dadurch die Spender des elektrischen Lichtes als einer Errungenschaft neuzeitlicher Technik im edel abgestimmten Gesamterlebnis des Raumes bescheiden zurücktreten zu lassen.

Rundschau

Grundsätzliches

CHRISTLICHE KUNST ALS ERLEBNIS

Unter diesem Titel hat Hochschulprofessor Dr. Heinrich Mayer seine Antrittsrede bei Übernahme des Rektorates an der philosophisch-theologischen Hochschule zu Bamberg am 15. November 1930 gehalten. Sie liegt nunmehr mit dem Untertitel: »Ihr psychologisches Wesen und ihre erziehliche Bedeutung« im St. Ottoverlag, Bamberg, vor. In der heutigen Situation, in der immer noch von Seite der Geistlichen gewichtige Bedenken gegen die neuzeitlichen Strömungen auf dem Gebiete christlicher und kirchlicher Kunst vorgebracht werden, ist diese logisch klare, akademisch leidenschaftslose und warmherzige Untersuchung über das grundsätzliche Verhältnis zwischen Weltanschauung und künstlerischem Ausdruck und ferner zwischen ästhetischem Eindruck und Weltanschauungsgestaltung lebhaft zu begrüßen und die Verbreitung dieser Festrede über Ort und Zweck hinaus allgemein zu wünschen. Dabei weicht Mayer keineswegs der Kritik aus. Bei Aufdeckung der wichtigsten Triebkräfte der neueren Kunstbewegung wird auf Okkultismus, Pantheismus, chaotische Weltanschauung, Traumhaftes, den Zug von Verzweiflung, Monismus und Materialismus hingewiesen, aber ebenso klar und bestimmt betont, daß dies die neue Kunst als solche nicht begreift, sondern nur gewisse Strömungen erkennen läßt, daß aber trotzdem der christlich-kirchlichen Kunst nichts anderes übrig bleibt als die künstlerische Sprache unserer Zeit zu sprechen, »wenn anders wir bei der Wahrheit bleiben und von der Mitwelt verstanden werden wollen«. Nur müssen wir aus der modernen Kunst das der christlichen Kunst Kongeniale herausholen. Den inneren wesentlichen Zusammenhang zwischen Christentum und künstlerischer Form sieht er in der Harmonie des Dualismus zwischen Schöpfer und Geschöpf, die alle Phantasterei ausschließt, ohne die Phantasie zu töten. Daraus entsteht die Basis zu einer Seelenkunst ethischen Gepräges. So kann aber auch christliche Mystik nicht pantheistisch werden, sondern aus dieser Einstellung muß das Sakrale in seiner besonderen Eigenart erwachsen. In der Christlichen Kunst kann auch die Problematik in Optimismus und Pessimismus sich auswirken, auch das Leiden hat seine Stelle, aber nicht als erschütterndes Anklagen gegen Gott und die Menschen; denn das Korrektiv bleiben immer Heiligkeit uud Güte Gottes, aus denen das Erlebende bis zum Hinreißend-Freudigen erwachsen muß. Dies ist in ganz kurzen Umrissen der Inhalt der geistvollen, aus übersichtlicher Perspektive erlebten Rede, deren Inhalt ebenso den Geistlichen wie den Künstlern der jetzigen Zeit Wesentliches zu sagen hätte.

Georg Lill

Berichte aus Deutschland

AUSSTELLUNG »KATHOL. GEGENWARTSKUNST« IN NÜRNBERG

9. August bis 20. September

Anläßlich der 70. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands wurde am 9. August 1931 in der Kunsthalle am Marientor zu Nürnberg eine umfassende Ausstellung »Katholische Gegenwartskunst« feierlich eröffnet. Eine eigene Ausstellungskommission hatte die namhaftesten katholischen Künstler Deutschlands zur Beteiligung eingeladen, die zum größten Teil der Aufforderung Folge geleistet haben. So ist eine Ausstellung von 400 Num-

mern zustande gekommen, die die hervorragendsten Architekturen der letzten Jahre in Photographien und Modellen, auserlesene Gemälde und Plastiken, große Wandkartons, Paramentik und Geräte und das weite Gebiet an Devotionalien und Hauskunst in einer selten hohen Qualitätsstufe vereinigt. Die Stadt Nürnberg hat in entgegenkommendster Weise ihre schönen, großen Räume in der Kunsthalle unentgeltlich zur Verfügung gestellt. Die Ausstellung bleibt bis zum 20. September geöffnet. Bei der feierlichen Eröffnung konnte Herr Stadtpfarrer J. Kolb, der Vorsitzende der Ausstellungskommission, die zahlreichen Gäste, an ihrer Spitze die höchsten kirchlichen und staatlichen Behörden, begrüßen. Herr Direktor Professor Dr. Fritz Traugott Schulz konnte im Namen der Stadt Nürnberg die Freude und Bereitwilligkeit zum Ausdruck bringen, mit der die Stadt bei der Verwirklichung dieser hochstehenden Ausstellung mitarbeiten konnte. Die jetzige Situation der christlichen Kunst schilderte in einem kurzen Eröffnungsvortrage Herr Professor Dr. Georg Lill. Besonders warm und herzlich waren dann die Eröffnungsworte, die Se. Exzellenz Herr Erzbischof von Bamberg, Dr. Jakobus von Hauck, der Ausstellung mitgab und die ein freudiges Bekenntnis zur verstehenden Mitarbeit an den jetzigen Problemen bedeuteten. Am Tage vorher hatte schon Herr Professor Dr. Clemens Holzmeister in einem glänzend besuchten Lichtbildervortrag in das Wesen der neuzeitlichen Kirchenarchitektur eingeführt. G. L.

NEUE KIRCHLICHE KUNSTAUSSTELLUNG IN KÖLN

Das Kölner Diözesanmuseum enthält eine kleine aber fesselnde Ausstellung neuer kirchlicher Kunst: Paramente von Erika Freund und Plastiken von H. Rheindorf. Die Paramente (Meßgewänder, Fahne, Stolen, Kasel) sind in der Farbgebung von lichtem Rot, Blau und Grün, bei starker Verwendung von Gold, auf weißen oder weinroten, meist seidenen Stoffen von frischer und fast rokokohaft heiterer Wirkung der phantasievoll geschauten und ganz zierhaft ornamental aufgestickten heiligen Gestalten und Szenen. Aufgenähte Goldplättchen und Glasperlen erhöhen die im besten Sinne freudige Wirkung; in zwei gewebten Altarbehängen äußert sich das liebenswürdige und technisch wie stilistisch eigene Wege gehende Talent der Künstlerin gleich vorteilhaft.

Nicht minder eigenartig, wenn auch, in ihrem eindringlichen Ernst, in seltsamem Gegensatz zu vorgenannten Arbeiten, wirken die Metallplastiken von H. Rheindorf, des begabten Schülers von Professor Wissel, Köln. Die von Wissel übernommene Technik der Plastiken aus getriebenem Messing- oder Silberblech bildet er in persönlicher Weise fort. Wobei er stets von der inneren Schau ausgeht, durch welche er die, vom Ganzkörper bis zum einzelnen Finger, zugrundeliegende einfache Röhrenform der Figuren zu durchseelen und in sich wieder reich abzuwandeln weiß. Die Gesten der Hände, wie das Spiel des Lichtes auf der handgehämmerten, lebendigen Oberfläche der Plastiken wirken besonders eindrucksvoll. Eine weibliche Heilige, die Szene des Brot- und Fischwunders, ein Weihkessel und zwei verinnerlichte Kruzifixe hat Rheindorf ausgestellt, von welchen das Vortragskreuz der Kirche in Gremberg von besonders schöner Materialwirkung des silbernen Korpus auf dem schwarzen Kreuzholz ist. Es ist ein Verdienst des Diözesanmuseums, zwei zukunftsreiche und der kirchlichen Kunst unserer Zeit neue Anregungen gebende Talente mit wertvollen Arbeiten der Öffentlichkeit vorgeführt zu haben.

K. G. Pfeill

TAGUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST IN HEINSBERG

Der Verein für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen hielt seine diesjährige Generalversammlung in Heinsberg ab. Die altertümlich reizvolle Stadt der Grafen von Heinsberg, mit der ehrwürdigen, bedeutende Werke älterer christlicher Kunst bergenden Gangolphus-Kirche und der Burgruine, ist, an der Westgrenze des Reiches, in der sogenannten »Selfkant« gelegen. Der historische Ort wurde unter dem Gesichtspunkt gewählt, daß die diesjährige Tagung vorwiegend der kirchlichen Denkmalpflege gewidmet sein sollte, die mit zu den wichtigsten Aufgaben des Vereins für christliche Kunst gehört.

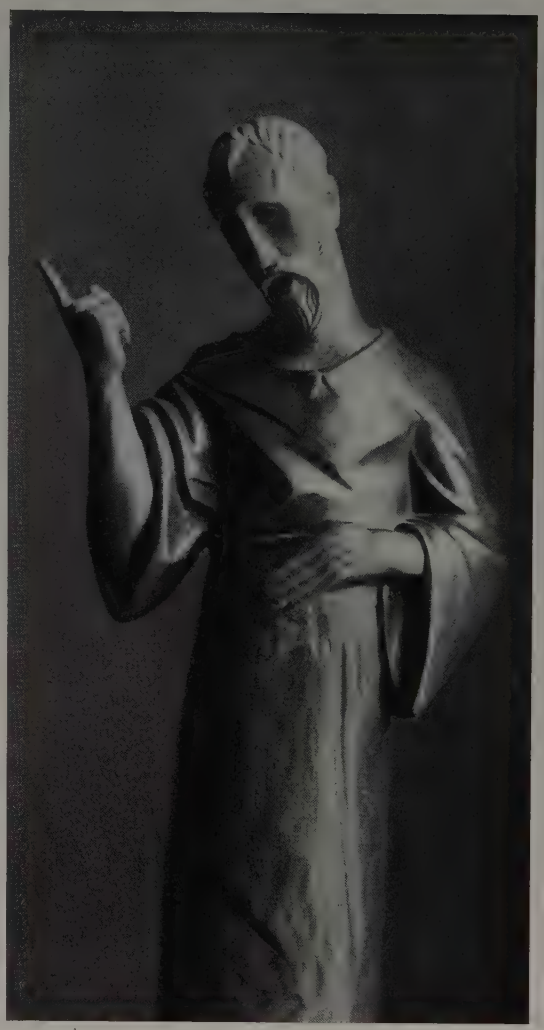
Eine erfreulich große Zahl Teilnehmer von nah und fern trafen sich vormittags in der Aula des Heinsberger Gymnasiums. Der Vorsitzende, Universitätsprofessor Dr. Neuß, nannte in seiner Begrüßungsrede die Tagung insofern bedeutungsvoll in der Geschichte des Vereins, als sie zum erstenmal in der neuen Diözese Aachen abgehalten werde. Es soll aber kein neuer Diözesanverein gegründet, sondern das alte einheitliche Kulturgebiet von Köln und Aachen in einer gemeinsamen Organisation betreut werden. Nach weiteren Begrüßungen ergriff Privatdozent Dr. Heinrich Lützeler, Bonn, das Wort zu einem in der Form wie in seinem aufschlußreichen Inhalt gleich hervorragenden Lichtbildervortrag: »Die Bedeutung der Farbe für den kirchlichen Innenraum.« Das Problem der farbigen Kultraumgestaltung harrt noch ganz der erkenntnismäßigen Erschließung. Hier Klarheit zu gewinnen, ist von größter Wichtigkeit für die kirchliche Denkmalpflege. Redner unterschied zunächst eine unter- und eine überarchitektonische Farbe. Erstere findet sich vor allem bei den verfehlten Ausmalungs- und Restaurierungsversuchen des 19. Jahrhunderts, da man, ohne jedes Empfinden für Sinn und Gliederung der Architektur, wahl- und beziehungslos die verschiedensten Teile des kirchlichen Innenbaus mit einer gleichsam zum Selbstzweck gewordenen farbigen Musterung oder Ornamentik überzog. Dieser unterarchitektonischen, unterwertigen farbigen Ausgestaltung gegenüber stellte Redner die überarchitektonische, bildhafte, die sich gleichwohl organisch in die Architektur einfügt und in der bildmäßigen Darstellung des Glaubensinhaltes, bzw. der Lehre von je eine große seelenformende Macht ausübte. Wobei die Farbe symbolisch übersinnliche, liturgische Bedeutung und Ausdrucksgewalt hat, die allein dem Sakralbau angemessen ist, weshalb etwa die rein sinnliche Farbauffassung des Impressionismus von vornherein bei der Kirchenausstattung versagen mußte.

Innerhalb der architektonischen Farbe stellte Dr. Lützeler wiederum die drei Kategorien der statischen, der dynamischen und der raumhaften Farbe auf. Die statische Farbe, die Redner u. a. an farbig rekonstruierten Beispielen aus der Kirche zu Schwarzrheindorf und des Straß-

burger Münsters aufzeigte, betont, durch sinngemäße farbige Unterscheidung einzelner Architekturteile vor anderen, die architektonische Ordnung, entsprechend dem großen Reich der Ordnung, das mittelalterliche Weltanschauung verkörperte. Die dynamische Farbe dagegen, die vor allem die Innenräume des Barock kennzeichnet, begleitet in Tönung, in Stufung und Steigerung ihrer Stärke oder Helligkeitswerte, das Architektonische, seinen Ausdrucks- und Bewegungssinn. Die raumhafte Farbe endlich vertritt, unter Einbeziehung der beiden vorgenannten, eine heute neu geübte Art der Kirchenausmalung. Wie bei der statischen die Ordnung der Architekturteile und -Glieder betont wird, läßt sie die Raumteile, etwa die Seitenschiffe gegenüber dem Mittelschiff, in ihrem Bedeutungswert für das ganze Kircheninnere, durch stärkere oder schwächere, hellere oder dunklere Färbung, sich gegeneinander abstufen und unterscheiden und unterstreicht außerdem dynamisch (s. o.) den Bewegungssinn der Architektur. Sehr instruktiv dafür ist der vor und nach der kürzlichen Erneuerung im Lichtbild gezeigte Mainzer Dom. Erst durch die jüngste Ausmalung sind bei ihm die Verhältnisse der Schiffe, der Pfeiler, der Bögen usw. zum Ganzen, dem ursprünglichen Baugedanken entsprechend, wieder zur Wirkung gelangt, ist die »österliche Kunde« der vorher dunklen, jetzt strahlend lichten Westkuppel etwa, die »Heiterkeit ihres Aufschwungs in Gott« wieder fühlbar und vernehmbar geworden. So ist die immer tiefere Erkenntnis der hier zugrunde liegenden Bedingnisse nicht nur eine ästhetische, sondern eine religiöse Forderung.

Eine gute Ergänzung zu den grundlegenden Ausführungen Dr. Lützelers bot der dann folgende Vortrag des Provinzialkonservators der Rheinprovinz Dr. Graf Wolf Metternich über das Wesen der Denkmalpflege. Diese bedeutet nicht ein bloßes Konservieren, sondern ist, indem sie in der Pflege der alten Werte, des Vätererbes die Tradition lebendig erhält, eine heilige Aufgabe und, bei Erneuerung alter Kirchen etwa, zudem öfter mit dem modernen Kunstschaffen verbündet. Das 19. Jahrhundert ging, bei bester Absicht, meist absolut fehl bei solchen Erneuerungen. Die Sachlichkeit der Gegenwart ist eine notwendige Reaktion auf das von dort hinterbliebene Formenchaos. Die Zeit ist schmuckfeindlich, weil sie noch kein Ornament aus sich fand; soweit es wiedererstehen will, gilt es den Unterscheidungssinn zwischen dem wahrhaft Sakralen und dem Gemachten zu schärfen. Reichtum an Form und Material ist nicht vonnöten; wahre Demut und Armut im Geiste führen oft weiter. Auch gibt es für künstlerische Fragen kein Rezept, sondern immer nur die individuelle Lösung durch den Künstler. Die Kunst besteht also darin, den Künstler zu finden, bei schärfster Ablehnung jener geschäftsbeflissenen Maler, die das Land durchziehen und eine Kirche nach der anderen verderben.

Der Nachmittag der Tagung gehörte Besichtigungen der Stiftskirche, der Stadt und des Heimatsmuseums, sowie einer kleinen, aber gehaltvollen Ausstellung neuer religiöser Kunst des »Aachener Werkbundes«, dessen Mitglieder zum größten Teil der Aachener Kunstgewerbeschule angehören. Bestbekannte Künstler und neuaufstrebende jüngere Kräfte des Kreises sind in ihr vertreten: der aus Heinsberg, dem Tagungsorte, gebürtige Minkenberg, sowie Maria



KARL WEINBERGER-HAMBURG: HEILIGER

Eulenbruch mit Plastiken, die Maler Wendling, Rupprecht und Helene Savelsberg mit Fensterkartons, gestickten Wandbehängen, Kultgewändern, Holzschnitten und Hinterglasbildern, Prof. Giesbert, Anton Schickel und Fritz Schwerdt mit kirchlichen Geräten, Entwürfen zu Emailarbeiten usw. An ausgestellten Kirchen-, Friedhofs- und anderen Plänen sind die Architekten Schwippert und Krahn und der Gartenbaukünstler Theodor Ott beteiligt. Besondere Aufmerksamkeit verdient u. a. die in Abbildungen vorgeführte neue »Fronleichnamskirche« in Aachen von Architekt Prof. Dr. Rudolf Schwarz. Als Leiter und geistiges Oberhaupt der Schule führt er die genannten Künstler, bei Wahrung ihrer Eigenart, mit Erfolg zum dem Ziel eines allgemeinverbindlichen, aus den tieferen Gründen der Zeit geborenen religiösen Stils, wie er aus den Arbeiten der kleinen Schau sich schon überzeugend und objektiv offenbart.

So vermittelte die Heinsberger Tagung den Teilnehmern nach jeder Richtung inneren Gewinn und reiche, fruchtbare Anregung. K. G. Pfeill

KARL WEINBERGER-HAMBURG: PASSION

Neue Kunstwerke

KARL WEINBERGERS »PASSION«

In der Münchner »Galerie für christliche Kunst« war im vergangenen Sommer ein merkwürdiges Gruppenbildwerk aufgebaut und eine Zeitlang zur Schau gestellt, dessen starke, eindringliche Wirkung wir allen, die es damals sahen, hier nochmals in Erinnerung rufen, aber auch dem weiteren Leserkreis unserer Zeitschrift mit ein paar Bildproben und begleitenden Worten einigermaßen andeuten möchten.

Ähnlich wie bei manchen älteren und neueren Weihnachtskrippen die Geburt des Heilands, wird hier seine Todesstunde auf Golgatha mit einem Aufgebot zahlreicher kleinformatiger Schnitzfiguren in szenischer Aufstellung veranschaulicht. Jedoch ohne all das dort beliebte rahmende und begleitende Beiwerk landschaftlich architektonischer Milieuschilderung; vielmehr erscheint hier, wie auf der Stilbühne, nur in knappster Umrißgestalt, der Hügel mit den drei Kreuzen, ein flacher Wiesenplan davor und je ein Hügelanstieg zu beiden Seiten. Auf diesem fast abstrakten Schauplatz und vor neutralem Hintergrund baut sich nun das vielteilige figürliche Geschehen auf, in einheitlich bewegten Gruppen und da und dort sich heraushebenden Einzelgestalten; also gar nichts Theaterhaftes in äußerlichem Sinn, keinerlei pittoreske oder illusionistische Reizmittel, keine miniaturhafte Niedlichkeit der Einzelausführung. Was vor uns steht und zu uns spricht, ist nur die reine, geschlossene Erscheinung der plastischen Figuren, klar und kraftvoll geformt in Umrißgebärde und dynamischem Ausdruck des Bewegungsstroms nach dem überragenden Mittelpunkt der Szene hin.

Was aber für die ganze Komposition dem Künstler vorschwebte, ist wohl der Gedanke, daß beim Tode des Welterlösers nicht nur die Sonne sich verhüllen, vielmehr die gesamte Kreatur, Menschen und Tierwelt, irgendwie Anteil nehmen mußte. So versammelt Weinberger auf seiner Bühne neben 40 menschlichen Figuren ebenso viele Tiergestalten aller Art. Um die bildnerische Erfassung des Tierkörpers hatte der Künstler schon seit längerem mit besonderer Liebe und bestem Gelingen sich bemüht (mit vortrefflichen Tierplastiken ist er in mehreren Museen vertreten). Und das erklärt wohl auch den zunächst so überraschenden Gedanken, im Sinne der die ganze kreatürliche Welt umfassenden franziskanischen Religiosität, dieses ganze Bestiarium in die Golgathaszene miteinzubauen.

Nicht minder schlagkräftig und eindringlich erscheinen dann auch die eigentlichen, menschlichen Träger der Handlung. Erstaunlich großförmig, bis zum Monumentalen in einzelnen Stücken, sind diese in Erlenholz geschnitzten, nicht mehr als 20—25 cm messenden Figürchen. Das macht, daß mit sicherem, stilklarem Instinkt auch in dieser Kleinbildnerei nur immer die unbedingt wesentlichen, für Bewegung und Ausdruck entscheidenden Züge in Umriß und Formmodellierung herausgearbeitet sind. Dabei wird es nun auch vollkommen deutlich, daß gerade dieser Charakter des Straffen, eindeutig Geklärten, der Weinbergers Figürchen ihre prägnante, ausdrucksstarke Wirkung verleiht, entscheidende Anregung und Schulung empfangen hat aus der Vorbilderwelt mittelalterlich-romanischer Plastik. Jedoch nicht auf dem Wege äußerlicher Formen-Nachahmung; vielmehr wie aus dem Antrieb innerer Wahlverwandtschaft.

Das ist freilich eine auch sonst in der gegenwärtigen Bildnerei vielfach hervortretende Er-

KARL WEINBERGER-HAMBURG: PASSION (AUSSCHNITT)

scheinung. Hier aber, wo es sich um eine Aufgabe religiösen, kirchenkünstlerischen Inhalts handelt, erscheint solches Wiederanknüpfen an die Kunstweise, besser gesagt an die künstlerische Grundverfassung eines so ausgesprochen religiös, sakral gerichteten Zeitalters, mehr als nur ästhetisch gerechtfertigt und fruchtbar.

»Tradition« und »Sprache der Zeit«, diese scheinbar widerstreitenden Prinzipien künstlerischer Formgebung müssen für den uns allen so sehr am Herzen liegenden Wiederaufbau der Kirchenkunst, nach einer bedeutsamen, oberhirtlichen Kundgebung, zu wechselseitig sich befruchtendem Ineinandergreifen zusammengeführt werden, wenn der edelste Zweig künstlerischer Betätigung, die »Ars sacra«, die ihr gebührende Entfaltung und Führerstellung im Kunstleben der Gegenwart wiedererlangen soll. In den Figürchen der Weinbergerschen »Passion« scheint uns dieses notwendige Zusammenwirken der beiden Pole, in einer durchaus gegenwartsfrischen Neubelebung wertvollsten Erbgutes der Vergangenheit auf einleuchtende Weise veranschaulicht und verkörpert zu sein. Wir möchten danach nur wünschen, daß dieses gehaltvolle Bildwerk auch bald irgendwo seiner eigentlichen, nämlich kirchenkünstlerisch devotionalen Zweckbestimmung zugeführt werde.

Der Künstler, Karl Weinberger, in München geboren, dort und nachher in Dresden, vor allem Schüler Prof. Wrbas. Studienaufenthalte in Italien, Griechenland und Paris. Seit 1911 in Hamburg ansässig. Martin Wackernagel

AUS BADEN

In der Wallfahrtskapelle zu Fischbach-Sickingen (Amt Villingen), gegründet vom Benediktinerkloster St. Georgen (Schwarzwald), hat Kunstmaler Karl Pfaff (Rottweil) im Chor und Langhaus je ein Deckengemälde, Christus-König und Krönung Mariä (mit Grundsteinlegung durch den Abt von St. Georgen) im Stil der Kapelle (Barock) ausgemalt. Die Bilder sind nach Formen nnd Farben vollendete Kunstwerke, die den Beifall der Fachleute wie des Volkes gefunden haben.

Otto Geiger

DIE AUSMALUNG DER ELISABETHKIRCHE IN DÜSSELDORF

Die Ausmalung der Elisabethkirche zu Düsseldorf wurde, durch Vermittlung des Instituts für kirchliche Kunst in Köln, dem Maler Hubert Dürnholz übertragen, der bereits Kirchenmalereien in Köln-Kalk, Bocklemünd, Siegburg-Welsdorf und Geistingen ausführte. Dürnholz ist, wenn auch kein Bahnbrecher des Neuen, so doch ein Künstler, der, bei formaler Traditionsabhängigkeit, aus persönlichem Erleben schöpft. Obwohl seinem Schaffen ursprüngliche Monumentalität fehlt, kommt ihm ein ausgesprochenes Gefühl für harmonisches, sich gegenseitig steigerndes Zusammenklingen von Wandbild und Architektur zu statten. Im Mittelschiff der im neuromanischen Stil erbauten Kirche malte Dürnholz, über die

KARL WEINBERGER-HAMBURG: PASSION (AUSSCHNITT)

massigen Säulen als Sockel und ihre aufsteigende Richtung fortsetzend, beiderseits sechs große Heiligenfiguren, welche zu Füßen von zu ihnen in Beziehung stehenden Szenen oder symbolischen Darstellungen, in entsprechend kleinerem Ausmaß der Gestalten umspielt sind.

Zunächst dem Chor, auf der Epistelseite, ist es Petrus, mit dem umgekehrten Kreuz, einem Engel mit Schlüssel und der Szene des reichen Fischfangs. Ihm reihen sich an die hl. Hedwig, mit beim Werke gezeigten Vertretern kirchlicher Kunst, als deren Schutzherrin sie gilt; Suitbertus, dessen apostolische Sendlinge bei Kaiserswerth Ureinwohner taufen, ihnen Landbau und Kultur bringen; die heilige Klara, mit einer Legende aus den Sarazenenkämpfen; St. Martin, dem ein Knäblein mit Fackel gesellt ist, nebst der Darstellung des barmherzigen Samaritans; und, als sechster, Franziskus, umgeben von Rehen, Vögeln, Fischen und anderen Tieren. Auf der anderen Seite des Mittelschiffs sieht man, gegenüber Petrus, Paulus, mit Vertretern verschiedener Menschenrassen und dem christlichen Siegeszeichen über zertrümmerten Götzenbildern, indes Himmelsboten nach den vier Richtungen das Evangelium künden. Es folgen die heilige Agnes mit Lamm und lilienhaltenden Kindern; Petrus Canisius mit säendem Landmann, indes der Feind als böser Schatten Unkraut beimischt; St. Anna als Beschützerin der Familie; der Schutzherr der Schiffer und Kaufleute: St. Nikolaus, dem Engel mit Bischofsstab, Waage und Fisch beigegeben sind, nebst einer stilisierten Düsseldorfer Rheinansicht mit Strom und Dampfern; und als letzte Cäcilie mit Harfe und Engelkonzert. Im Chor ist noch die Anbetung der 24 Ältesten vor dem Lamme geplant; auf der Stirnbogenwand davor ist der schreibende Johannes mit Adler und Engel gemalt.

Die großen, das Ganze beherrschenden Heiligengestalten sind in ruhiger Frontalhaltung gegeben, die jedoch nicht schematisch angewandt ist. Vereinzelt sieht man sie im Halb-, die heilige Anna im Ganzprofil; Franziskus ist lebhaft schreitend dargestellt. Gegenüber der statuarischen Strenge dieser Gestalten, die jedoch nicht kalt und leblos wirkt, läßt der Künstler in den Szenen zu ihren Füßen seine bewegte Phantasie freier spielen. Zarte Lyrik lebt sich in der Tiergruppe des heiligen Franz, wie in der Kindergruppe der heiligen Agnes aus; episch-legendenhafte Züge trägt manche andere der Szenen, welche insgesamt durch zartfarbige, fast verschwebende Übergänge gleichsam zu einem einzigen, die einzelne Wand der Länge nach überziehenden Band verknüpft sind. Die Beziehung zu Ort und Gegenwart ist, außer durch die bereits angeführten stilisierten Ansichten von Düsseldorf und Kaiserswerth, durch das Kostüm unserer Zeit bei der Familiengruppe der heiligen Anna wie bei dem Sämann hergestellt. Die Farbgebung von Dürnholz ist, bei aller Zurückhaltung, durchseelt, transparent und, wie etwa bei den Gewändern der Hauptfiguren, im Ton lebendig abgewandelt. Im übrigen ist auch in der Farbe auf Zusammengehen mit den Grundtönen, in welchen das Schiff mit seinen Marmorsäulen, schlichten Fenstern und der flachen Holzdecke gehalten ist, Rücksicht genommen, so daß Malerei und Architektur in seltener Weise einen einheitlichen Organismus bilden und die Kirche zu einer wahren Feierstätte machen.

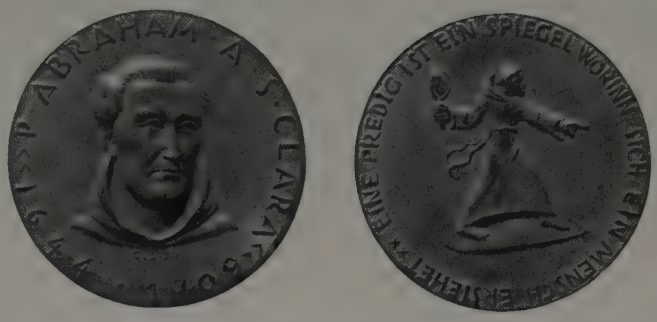
K. G. Pfeill

EINE ABRAHAM A SANTA CLARA-GEDENKMÜNZE

Der Bildhauer Carl Dietrich in Karlsruhe (Stephanienstr. 37), dessen hochragendes Karlsruher Greifdenkmal für die im Weltkrieg gefallenen badischen Leibgrenadiere allenthalben bewundert wird, hat jüngst auch eine stattliche Gedenk- und Bildmünze Abrahams a Santa Clara geschaffen. Wie die Nachbildung im Druck zeigt, ist auch der Guß in Bronze (7,9 cm im Durchmesser) trefflich gelungen. Das Kunstwerk wird sicherlich jedem Abrahamfreund als wertvoller Schmuck des Schreibtisches hochwillkommen sein.

Der Direktor des Badischen Landesmuseums, Dr. Hans Rott in Karlsruhe urteilt darüber u. a. folgendermaßen: »Auf der Hauptschauseite ist in starkem Relief der voluminöse Kopf des kaiser-

lichen Hofpredigers porträthaft herausgearbeitet und entbehrt nicht einer gewissen Vornehmheit, wie sie dem Kanzelredner angesichts einer Wiener Hofgesellschaft wohl anstand, während die symbolhafte Rückseite den feurig-derben, oft fast burlesk auftretenden Mann der Kapuze darstellt, wie er mit dem Gestus: ‚Huy! und Pfuy! der Welt' hoch und niedrig in freimütiger Grobheit den Sittenspiegel der Zeit vorhält, worin sich alle beschauen können. Beide Seiten im Wesen und Schaffen dieses Ordensmanns, die des Moralisten und die des Zeitsatyrikers, auf dem engbeschränkten Doppelrand einer Medaille klar, einprägsam und geschmackvoll anzudeuten, ist dem Künstler meisterlich gelungen.«



CARL DIETRICH-MANNHEIM:
ABRAHAM A SANTA CLARA-GEDENKMÜNZE

Die Umschrift auf der Rückseite ist der Spruchreihe über die Predigt im »Judas« III, S. 8, entnommen. Kostenpunkt: M. 20.— (+ 50 Pf. Postgebühren). Karl Bertsche

DIE NEUEN DIECKMANN-FENSTER IN ST. APOSTELN, KÖLN

Der ehrwürdige Bau der Apostelkirche in Köln, der durch die gewohnte verständnislose Ausstattung des 19. Jahrhunderts durch Mosaiks, Glasbilder usw. in der Innenwirkung arg mitgenommen ist, soll, nach dem Beispiel etwa St. Georgs in Köln, wieder würdiger und dem ursprünglichen baukünstlerischen Sinn entsprechender eingerichtet werden. Den verheißenden Anfang dazu bilden die fünf neuen Fenster nach Entwürfen des Thorn-Prikker-Schülers Professor Dieckmann, Trier, die, von Wilhelm Pütz (Vereinigte süddeutsche Werkstätten, München-Solln) ausgeführt, unlängst in die Nordwand der Kirche eingesetzt wurden. Während jene Glasgemälde im Stil, oder vielmehr der Stillosigkeit des 19. Jahrhunderts ohne Rücksicht auf das Bauganze wie das Bild im Rahmen für sich bestehn und so die Architektur durchlöchern, scheinen in den neuen Dieckmann-Fenstern die immanenten Spannungen des romanischen Baus als strukturbildend für die Darstellung mit aufgenommen. Die Bleieinfassungen der mosaikartig zusammengesetzten großen Glasstücke tragen als durchlaufendes Liniengerüst die flächige Komposition, indem sie die Umrisse der Figuren bilden und die Farbwerte mit ihren winkligen Überschneidungen kaleidoskopartig lebendig verteilen. Dargestellt sind, auf je einem Fenster, die Apostel Bartholomäus, Jakobus, Philippus, Andreas und Johannes; ein kompositioneller Zusammenhang, mit der Absicht einer Steigerung zum Altar hin, verbindet die fünf Fenster, während in den ersten beiden dunkelblaue, nebst grauen und bräunlichen Tönen, durchsetzt von lichteren Flächen, vorwiegen, nehmen die folgenden das in den ersten nur akzenthaft verwandte Rot stärker auf, bis dieses im Johannesfenster am Chor beherrschend aufleuchtet. Im einzelnen ergeben sich dabei noch die feinsten farbigen Wirkungen, wie etwa im ersten der genannten Fenster das lichte Rosa zwischen silbrig weißen und bräunlichen Tönen. Trotz einfacher Größe und ruhiger Gehaltenheit im ganzen zeigen die Apostelgestalten ihre innere Ergriffenheit auch in äußerlichen Gesten und Stellungen, wie im gleichzeitig kraftvollen und schlichten Ausdruck der, bis auf die aufgetragenen feineren Einzelheiten, ganz als Glasmosaik gebauten Antlitze. Der männlich starke, volle Klang der Großfiguren wird lyrisch umspielt von knabenhaften, kleinen Engeln nebst vereinzelt schmückend eingewobenen Sternen und Blumen, worin sich die für Dieckmann charakteristische heimliche Poesie äußert. Bei Bartholomäus sieht man ein Knäblein mit dem Kreuz im Hintergrund; dem in die Schriftrolle vertieften Jakobus hält ein solches die Kerze, während das Haupt des Apostels, wie das des Johannes im letzten Fenster, von weiteren kleinen Engeln, als Trägern der Eingebung, umschwebt ist; dem lehrenden Philippus hält ein Engel den Hirtenstab. Das Andreas-Fenster wird ganz von dem Kreuz, das der Heilige hält, überquert; Johannes ist in der Entrückung der Vision kniend emporgewandt; neben ihm auf einem Schemel sieht man Kelch und Schriftrolle und auf einem Schriftband den lapidaren Anfang seines Evangeliums. Die Fenster strahlen eine echte, wenn auch verhaltene Feierlichkeit aus, die der romanischen Architektur der Kirche entspricht. Bei aller Erfülltheit sind sie in Formung und Ausdruck noch einfacher, größer und ruhiger als die bisherigen Glasschöpfungen des begabten Künstlers. Weitere fünf Apostelfenster in der Südwand sowie ein Christkönig-Fenster im Chor, flankiert von Fenstern mit Petrus und Paulus, sollen das begrüßenswerte Erneuerungswerk fortsetzen. K. G. Pfeill

Personalnachrichten

LEO SAMBERGER 70 JAHRE ALT

Prof. Leo Samberger, geboren am 14. August 1861 zu Ingolstadt, feiert in diesen Tagen seinen 70. Geburtstag in voller geistiger und körperlicher Frische. Seine eigentliche Bedeutung liegt in einer tiefen psychologischen Erfassung der Porträtkunst, die in dieser Art und Vollkommenheit ebenso neuzeitlich wie persönlich ist. Gewiß kann man seinen künstlerischen Ausgang von Lenbach und der Kunst der achtziger Jahre nachfühlen. Aber wie er nun Geist und Seele, aber auch Linie und Farbe sprechen läßt, das ist eben »Samberger«. Mag seine große und ganz überragende Bedeutung in den Wirrnissen des doktrinären Expressionismus in den Hintergrund geschoben worden sein, heute setzt sich die Erkenntnis von seiner ebenso »sachlichen« (d. h. porträtgetreuen in höherem Sinne) als geistvollen Gestaltungskunst wieder von neuem durch. Seine Porträtgalerie von den führenden Männern Süddeutschlands in Staat und Kirche, in Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft wird gerade

in einer zeitlich-zeitlosen Gegebenheit von selbst seinen Namen als einen der führenden Künstler um die Wende des 20. Jahrhunderts wach erhalten. Seine Arbeiten auf dem religiösen Gebiet liegen auch wesentlich in den Grenzen seiner großen Begabung: den einzelnen Heiligen, Christus, Maria will er seelisch ergründen. Vielleicht gibt es einmal Gelegenheit, diese Porträtgalerie christlichen und katholischen Lebens im Zusammenhang vorzuführen. Viele der Bilder findet man ja in den einzelnen Jahrgängen unserer Zeitschrift (bes. Jahrg. XVII [1920/21], S. 117 ff.) und in den Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Seine großen religiösen Kompositionen sind ja durch ein bedauerliches Schicksal, das einen nicht ersetzbaren Verlust der neueren christlichen Kunst bedeutet, nur Skizzen, wenn auch solche genialster Art, geblieben. Besonderer Dank sei auch Prof. Leo Samberger gesagt, daß er, ein in den Künstlerkreisen Münchens und Bayerns hochangesehener Meister, von Anbeginn der Gründung der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« bis auf den heutigen Tag ein treues, anhängliches Mitglied geblieben ist. Ihm erwuchs diese Treue aus seiner katholischen Überzeugung. Wir rufen dem Altmeister deutscher und christlicher Kunst, der erst vor kurzem eine stattliche und wertvolle Kollektion seiner Bilder im Brande des Glaspalastes zugrunde gehen sah, ein herzliches Glück auf zu neuer Tätigkeit zu! Georg Lill

Dr. Johannes Schumacher, Kunsthistoriker in Bonn, der unseren Freunden von der »Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst« durch seine Tätigkeit als Vertreter der Diözese Köln bei unseren Mitgliederversammlungen bekannt ist, wurde zum Konservator der Kunstdenkmäler und Bauten im Erzbistum Köln ernannt. Schumacher machte seine Doktorarbeit über »Einführung und Entwicklung der gotischen Architektur in Köln und seinem Bezirke« (Bonner Dissertation 1912) und schrieb das weitverbreitete Buch »Deutsche Klöster« (Bonner Buchgemeinde). G. L.

Denkmalpflege

EIN HANDBUCH DER KIRCHLICHEN KUNST- UND DENKMALPFLEGE

Über neuzeitliche Denkmalpflege haben wir zwei brauchbare populäre Bücher, einmal das berühmte von dem Wiener Prof. Max Dvořák, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1918, der letzte Gruß der fast ganz Osteuropa umfassenden vorbildlichen Tätigkeit der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege, und dann das Buch des Altmeisters der Denkmalkunde, Geheimrat Prof. Cornelius Gurlitt, Die Pflege der kirchlichen Kunstdenkmäler, Leipzig 1921.

Wenn wir heute ein neues Werk hier empfehlen und zwar in der Erkenntnis, daß damit eine bestehende Lücke ausgefüllt wird, so muß das Werk seine besonderen Vorzüge haben. Wir meinen das Werk des Kanonikus an der Brixener Domkirche, Dr. Adrian Egger, Kirchliche Kunst- und Denkmalpflege, Bressanone 1930, Druck und Verlag von A. Wegers Buchhandlung, 111 S., M. 3.— (erste Auflage vergriffen, zweite Auflage in Druck). Der Vorzug liegt bei diesem Werke, daß es in paragraphenartiger Kürze und Schärfe alles das zusammenträgt, was die katholische Kirche für die Denkmalpflege getan hat, vorschreibt und durchgeführt wissen will, daß also sozusagen ein Verordnungsbuch der offiziellen kirchlichen Denkmalpflege entstanden ist, das bisher völlig gefehlt hat, aber für unsere Ordinariate, Klöster, Pfarreien unbedingtes Erfordernis geworden ist.

Der Verfasser, der schon jahrzehntelang den kunstgeschichtlichen Unterricht am Priesterseminar Brixen gibt und neben seiner theoretischen Tätigkeit auch praktisch das vorbildliche Diözesanmuseum in Brixen zusammengetragen und aufgestellt hat (vgl. XXIV [1927/28], S. 162 ff.), teilt den Stoff in drei Teile: 1. Geschichte und Organisation, 2. Erhaltung des vorhandenen Kunstbesitzes, 3. Mehrung desselben durch Neuschöpfungen (letzterer noch nicht erschienen).

Im ersten Teil geht er von der Grundlage aus, wie man im Priester das Verständnis und die Kenntnis für die kirchliche Kunst weckt, nämlich in der handelnden Kunst, die bei allen liturgischen und gottesdienstlichen Handlungen nötig ist, dann in der Kirchenmusik und schließlich in der bildenden Kunst. In der letzteren stellt er einen Lehrplan auf, einmal für alle Priester einen Kurs für Kunstgeschichte und einen für Kunst- und Denkmalpflege. Der letztere wird leider in den meisten kirchlichen Lehranstalten nicht durchgeführt. Dann einen mehrjährigen Kurs für diejenigen, die kraft besonderer Begabung einmal die Führung der kirchlichen Kunstpflege in ihren Diözesen übernehmen sollen. Damit würde vermieden, daß nur dilettantisch im Nebenamt diese ungemein wichtige Tätigkeit der Beratung und Entscheidung in künstlerischen wie denkmalpflegerischen Dingen in den Ordinariaten ausgeübt wird, wie dies leider in so vielen Fällen heute noch zu geschehen pflegt, wenn auch eine langsame Besserung zu verzeichnen ist. Kunstkenntnis, Kunstverständnis und wirklich autoritatives Urteil kann nicht mit dem Lesen einiger beliebiger Bücher erworben werden, sondern bedarf neben der Veranlagung ein jahrelanges theoretisches und praktisches Studium auf Universitäten, Kunstakademien, Kunstanstalten und in Künstlerateliers.

In einem weiteren Unterabteil kommt er auf Begriff und Geschichte der kirchlichen Denkmalpflege zu sprechen, unterscheidet die »res pretiosae« von den »res sacrae«, behandelt die Eigentumsverhältnisse, die Geschichte mit ihren Einzelvorschriften, die er mit Recht bis ins frühe Mittelalter, ja im Grundbegriff auf das Pontificale Romanum in der Mitte des 3. Jahrhunderts zurückführt. Die Vorschriften der großen Humanistenpäpste verdichten sich in der Lex Doria Pamfili vom Jahre 1802 unter Pius VII. und Lex Pacca von 1820, die neben den schwedischen Denkmalgesetzen (schon unter König Gustav Adolf 1629) zu den ältesten und vorbildlichen Denkmalschutzgesetzen in Europa geworden sind. Schließlich finden sie ihre Krönung im neuen Codex juris canonici vom Jahre 1918 und seine Durchführungsverordnungen im Circolare vom 1. September 1924 und den »Disposizioni Pontificie« vom 1. Dezember 1925, letztere vorläufig nur in Italien verbindlich, aber auch für die Diözesen der ganzen Welt nach Programm und Organisation vorbildlich. Auf Grund dieser Verordnungen wird nun die Organisation aufgebaut: aus dem obersten Kunstpflegeamt, dem hl. Vater mit der päpstlichen Zentralkommission, dem Ordinarius als zweiter Instanz und der Diözesankunstkommission und dem Diözesankunstrat und schließlich dem Kirchenvorstand als erster Instanz.

Daran schließt sich ein kurzer Überblick über die staatliche Denkmalpflege, besonders nach dem italienischen und österreichischen Denkmalschutzgesetz. (Die deutschen Bestimmungen bedürften noch eines Ausbaues in diesem Buche.) Sehr verständnisvoll und taktvoll ist der Abschnitt über das »Verhältnis zwischen der kirchlichen zur staatlichen Denkmalpflege« behandelt.

Im zweiten Teil wird dann über die »Erhaltung des vorhandenen Kunstbesitzes« gesprochen. Einmal was erhaltenswürdig ist in seelsorgerlicher, antiquarischer, pietätvoller, apologetischer, religionsgeschichtlicher, kunstgeschichtlicher und materieller Bedeutung, Begriffe, die sich keineswegs decken, sondern alle ihre eigene Bedeutung haben. Dann wie die Überwachung und Instandhaltung durchgeführt werden soll, wie man sie aufbewahren und wie man außer Gebrauch gesetzte Gegenstände behandeln soll. Sehr wichtig ist der Unterschied über das Restaurieren, auch in seinen Abarten von Konservieren und Renovieren. Gerade in diesem Abschnitt kommt dies reife Urteil, die praktische Schulung, die Liebe des Priesters wie des Denkmalpflegers in gleichem Maße zur Geltung. Wer hier nach billigen Rezepten sucht, die von dilettantischer Hand nach Erfahrung der Anstalten und Konservatoren durchgeführt werden können (ein Vorgehen, das man leider immer wieder findet), wird bitter enttäuscht. Die Kennzeichen und Möglichkeiten aller »Krankheiten« der Kunstwerke werden hier aufgezählt, aber auch wie und mit welchen Mitteln sie zu beheben sind, aber mit der ganzen Verantwortung der geschulten Kräfte. Der Standpunkt, den hier der Verfasser einnimmt, entspricht den höchsten Anforderungen der Denkmalpflege nach Qualität, Stilrichtung, kirchlichen wie Altertumsbewertung. In besonderen Abschnitten wird über die Erhaltung alter Kirchenbauten (Feuchtigkeit, Material, Grund) gesprochen, über Restaurierungen von Kirchen, von Wand- und Deckenbildern, Plastiken, kunstgewerblichen Gegenständen, auch über Pfarrarchiv und Bibliothek gesprochen und zwar mit ausgezeichneter Feinfühligkeit, reichster Erfahrung und offenem künstlerischem Blick. Ein eigener Abschnitt über die Veräußerung kirchlicher Gegenstände zeigt den bitteren Ernst der Kirche, mit ganzer Strenge den Schutz der Denkmäler zu garantieren; verlangt sie doch von den Beteiligten vollen Schadenersatz, ja verhängt bei unerlaubter Veräußerung von res pretiosae, die über 30000 Goldlire (= 24000 Mark) wert sind und deren Veräußerung nur durch den Hl. Stuhl bewilligt werden können (C. 1532, § 1) sogar die höchste und schwerste Strafe für alle Schuldigen, nämlich eo ipso die Exkommunikation (C. 2347, n. 3). Schließlich behandelt ein letztes Kapitel noch die Aufgaben und Möglichkeiten eines Diözesanmuseums.

Es wäre nur zu wünschen, daß dieses ausgezeichnete Buch, bei dem man ebenso die sachliche Methode, die reichen kanonischen und praktischen Kenntnisse, die Liebe und die geschickte Pädagogik bewundern muß, in allen kirchlichen Amtsstuben, in Ordinariaten, Dekanaten und Pfarrhäusern in die Fach- und Handbibliothek eingereiht würde, daß aber auch dieses Handbuch den Rahmen für die Vorlesungen an den Seminaren abgeben würde, ich glaube, viel, was immer noch gesündigt würde an Unkenntnis, Unerfahrenheit oder falscher Einstellung zu kirchlichen Kunstaufgaben, würde zukünftig leichter vermieden werden und das, was die oberste Stelle der Kirche in klarer, folgerichtiger kirchlicher wie künstlerischer Notwendigkeit verlangt, würde einen neuen Ruhmestitel für die Mutter Kirche in ihrer jahrtausendalten Stellung zum Schutze und Mehrung der höchsten Kulturgüter bilden. Georg Lill

Bücherschau

ZUM NEUZEITLICHEN KIRCHENBAU

In der bewußt neuzeitlich eingestellten Zeitschrift des deutschen Werkbundes »Die Form«, Jahrgang V (1930), Heft 21/22 (Verlag Hermann Reckendorf, Berlin), wird das Novemberheft dem neuzeitlichen Kirchenbau gewidmet. Walter Riezler, der bekannte Vorkämpfer einer neuen Kunstbewegung bringt den Einleitungsaufsatz unter der Frage: Erneuerung des Kirchenbaus? Er sieht nur Chaotisches in der neuen Kirchenbaukunst. Nach seiner Meinung kann wohl der evangelische Kirchenbau das Problem lösen, weil er die Frage bisher für sich noch nicht gelöst hat und deshalb neu ohne Bindungen an die Frage herangehen kann. Dagegen glaubt er nicht an eine Erneuerung des katholischen Kirchenbaues, »da dieser Kultus in sich seit langem keinerlei Entwicklung zeigt, sondern im Gegenteil dem Wesen der katholischen Kirche gemäß unveränderlich ist«. Er sucht dies auch im einzelnen zu begründen, besonders irreführend bei der Entwicklung der Renaissance- und Barockkunst, bei der er das Religiöse als nicht mehr eigentlich bestimmend findet. Daß gerade die katholische Religion immer die seltsame, ja göttliche Lebenskraft besaß, bei Beibehaltung des Wesentlichen das Zeitlich-Kulturelle für seine Zwecke zu benützen, das übersieht dieser nichtkatholische Skeptiker genau so wie — der Katholik des extremen Traditionalismus! Riezler glaubt auch nicht, daß aus dem Boden der »Sachlichkeit« und »Ehrlichkeit« eine sakrale Mystik des Katholizismus erwachsen könne, sondern nur eine neue Religiosität anderer Art. Womit aber nur bewiesen ist, daß eine gewisse mathematische intellektuelle Sachlichkeit, wie er sie sich denkt, nicht katholisch sein kann, eine Schlußfolgerung, der wir völlig beistimmen. Bei den »Stimmungskirchen der Romantiker« ist ihm nicht ganz wohl, weil zu viel Absicht dabei wäre; er vermißt dabei sowohl die Bindung an die Vergangenheit sowie an das »zeitgemäße« Bauen, eine Meinung, die wohl sehr subjektiv und einseitig ist, weil sie sich eben a priori auf eine einzige Möglichkeit als neuzeitlich festgelegt hat. Noch bedenklicher wird die Schlußfolgerung, daß die Vorliebe für diese sogenannte romantische Richtung beweise, »daß auch die augenblickliche Stellung zur Religion eine etwas »romantische« Angelegenheit ist, daß die Kirche neben dem Leben, nicht aber in dessen Mittelpunkte steht«. Auch hier kann man erwidern, daß es stark persönliche Meinung ist, was zentral und was peripher im heutigen Leben ist. Ich glaube, wir Katholiken denken hier grundsätzlich anders. Nur zum Schluß seiner Ausführung können wir wieder Riezler völlig beistimmen, wenn er sagt, daß auch das stärkste Talent und die tiefste persönliche Religiosität nicht ausreiche, eine katholische Kirche zu bauen, das vermöge nur die »Kirche«, die organisierte »Gemeinschaft der Gläubigen«. Riezler neigt der Meinung zu, daß dies nur in einer klösterlichen Gemeinschaft, in einer neuzeitlichen »Beuroner Schule« möglich sei.

(Unsere persönliche Stellung zur Frage »sachlich« und »romantisch« vgl. Heft 8/9, S. 271 ff.)

Neben dieser im allgemeinen sehr skeptischen und verklauselierten, weil eben im Grunde ungläubigen, akatholischen Einstellung zum katholischen Kirchenbau bringt Professor Rudolf Schwarz, dessen neue Fronleichnamskirche in Aachen ein Paradigma neuen »sachlichen« Kirchenbaues darstellt (vgl. den Aufsatz von Prof. Hans Karlinger, Heft 8/9, S. 248 ff.), einen offenen Brief an Riezler, der von ganz anderen Voraussetzungen ausgeht, weil er eben von einem überzeugten Katholiken und tätigen Architekten (nicht Kritiker) geschrieben ist. Grundsätzlich lehnt er eine Diskussion über die entscheidende Bedeutung der Stellung des Religiösen, des Sakramentes, der Kirche und des Liturgischen ab, da er Schaffender sei. Die Wahrnehmungen Riezlers erkennt er ausdrücklich an, nicht aber seine persönlichen Schlußfolgerungen. Er sieht das Chaos des heutigen Kirchenbaues in dem Zusammenschluß dreier Strömungen, einer historisierenden, einer romantisierenden und einer technoiden. Die letztere sei die schwächste. Alle diese Strömungen stauten sich aber »vor einem Wall von Vorurteilen, die sich von einer falschen Auslegung des Traditionsbegriffes herleiten«. Den Historismus sieht er — mit Recht — für erledigt an. Er läßt in der »romantischen Strömung« eine gütige Form des warmen Lebens, der Unmittelbarkeit und Subjektivität gelten, die auch sonst im (Profan-) Architektonischen vorhanden sei, wenn sie auch meist der Öffentlichkeit gegenüber geleugnet werde. Nicht recht verständlich bleibt dann der Vorwurf, daß talentlos und widerlich, geeignet, ehrliche Seelen abzustoßen, sei, »was sich dagegen in Vereinen und Zeitschriften, auf Tagungen und Ausstellungen breit mache«. Wieso und wo? Wird dort eine vierte Strömung propagiert, die nicht gütige Form des warmen Lebens ist? Sind das nicht dieselben Architekten, nur daß sie einmal geduldet werden, und daß sie das andere Mal widerlich sind? (Vgl. auch die in sich widerspruchsvolle Kritik an unserem letzten Architekturheft Mai/Juni von »A. Sch.« in »Literarischer Handweiser« 1930/31, Heft 11, Sp. 695 f., wo unserer Zeitschrift »ein etwas zu ausdrucksloses Gesicht«, »Totschweigen des wegen seiner gewagten Neuerungen Lebendigen«, vorgeworfen wird, auch die Forderung aufgestellt wird, daß jeder Standpunkt zum Worte kommen müsse, ausgerechnet in der Kritik über ein Heft, das beide Richtungen mit ihren Architekten und literarischen Wortführern ungehindert sprechen ließ!) Rudolf Schwarz muß zugeben, daß die »technoide Bauform noch zu viel von der Welt der Lagerhäuser und Bahnhöfe und zu wenig von der Welt der Frömmigkeit an sich habe und daß nur eine langsame Erfüllung und Anreicherung dieser Form im gottesdienstlichen Gebrauch« möglich sei. Mit Recht betont er, daß die Formen der Technik nicht grundsätzlich areligiös oder unreligiös seien, da die Traditionslinie vom technischen zum gotischen Gedanken ungebrochen sei. Nicht Manifeste und Programme nach beiden Seiten machten die Kunst, sondern »der Erbauer einer Kirche muß glauben und ein guter Baumeister sein, das ist alles«. Wir möchten dabei nur verstärkt die doppelte Forderung unterstreichen. Schwarz geht dann auf die Idee seiner Kirchengestaltung ein, die er nicht eigentlich als Kunst betrachtet wissen will, wenn ich ihn recht verstehe, sondern daß er eben nur »Werkzeug« zu einem »Werk« des liturgischen Zweckes sein wolle. (Vgl. die ähnlichen Gedanken bei Karlinger.) So habe er seine kleine Kapelle auf Schloß Rothenfels als »offenen Ring« für eine kleine »Gemeinschaft« (Quickborner) und die Fronleichnamskirche in Aachen als die Kirche der anonymen »Masse« gebaut.

Ich habe mit Absicht den Inhalt der beiden Aufsätze dieses Heftes, das mit zahlreichen Abbildungen nach Riephahn und Grod, Bartning, Schwarz und Schwippert, Dominikus Böhm, Söder, Tiedje und anderen geschmückt ist, hier so ausführlich behandelt, um unseren Lesern zu zeigen, in wie weittragende Diskussionen die Auseinandersetzungen über den christlichen Kirchenbau eingetreten sind. Die beiden Pole der Entwicklung liegen zwischen »Stimmungskunst« und »technoider Kunst«. Ich kann darin keinen chaotischen Zustand erkennen, sondern sehe im Grunde hier dieselbe Spannung, wie sie im 17. und 18. Jahrhundert zwischen klassizistischer und barocker Richtung vorhanden war. Auch die neuzeitliche Stimmungskunst wird die Gegenwirkung der technischen Entwicklung nicht entbehren dürfen, will sie nicht wieder in falsche, sentimentale Romantik versinken. Dringend muß davor gewarnt werden, die Bemühungen der Architekten, die mit wirklichem Können und katholischem Fühlen den radikalen neuzeitlichen Weg verfolgen, von vorneherein verdammen zu wollen. Auch wenn man mit seiner Sympathie woanders stehen sollte, aber das Parallelogramm der Kräfte verlangt gebieterisch diese Spannung und wir werden uns bemühen, in unserer Zeitschrift beiden Teilen nach Möglichkeit gerecht zu werden. Die endgültige Entscheidung liegt ja doch nicht im Bewußten und Intellektuellen, sondern in verborgeneren Tiefen.

Ein sehr instruktives Heft hat der bekannte Architekt Hans Herkommer als 6./7. Heft der Zeitschrift für neuzeitliche Städtearchitektur »Deutsche Bauten 1930« unter dem Titel »Kirchliche Kunst der Gegenwart« (Stuttgart, M. 5.—) herausgegeben, die der Stuttgarter Ausstellung vom vorigen Jahre erwachsen ist. Sehr überzeugend zeigt der Verfasser in Abbildungen die Entwicklung des Kirchenbaues von den Katakomben bis 1800, dann die Zeit der Stilimitationen, schließt dann moderne Industriebauten an, um mit der Antoniuskirche zu Basel zu enden (vom Folkwang-Museum Essen zusammengestellt). In einem apologetisch und aufklärend geschriebenen Aufsatz stellt dann Herkommer die zeitlichen und stilistischen Notwendigkeiten für einen neuen kirchlichen Stil überzeugend zusammen und betont am Schlusse die theologische — nicht die formkünstlerische — Mitarbeit des Priesters. Große schöne Abbildungen nach Werken von Doppler, Moser und Sohn, Burlage, Herkommer, Martin Weber, Dominikus Böhm, Fahrenkamp, Muesmann, Schlösser schließen sich an. Über den evangelischen Kirchenbau schreibt der »Kunstdienst Dresden«. Interessant ist es, daß hier konsequent der »heilige« d. h. der geweihte, magisch ausstrahlende Raum abgelehnt wird, und ebenso daß an Stelle der mächtigen Kirche die »Zelle« verlangt wird. Der Übergangscharakter der bildlichen Darstellungen in Malerei und Plastik wird besonders unterstrichen. Der reformatorische Wille schicke sich an, den zweiten großen Schritt zu tun. Evangelische Kultbauten nach Wach und Roßkotter, Klatte und Weigle, Bartning, Alker, Volkart und Trüdinger erläutern das Werk. Schließ-

lich spricht auch noch A. Bloch über den jüdischen Kultbau mit Arbeiten von Nathan, Rosenthal und Bloch. Ein Verzeichnis der Künstler, einschließlich der Maler und Bildhauer, die für die Kirchen gearbeitet haben, bringt auch die Abbildungen derselben, was wohl manchem erwünscht sein wird. Das schön ausgestattete Heft ist ein schätzenswertes Kompendium deutscher kultischer Kunst geworden. Ein zweiter nach Kunstgruppen geordneter Teil steht noch in Aussicht.

In einem gewissen Gegensatz zu dieser programmatischen Ausführung steht das Buch von Karl Freckmann, Kirchenbau, Ratschläge und Beispiele. (Mit 132 Abb., Lex.-8°, VIII und 152 S. Freiburg i. Br. 1931, Herder, M. 10.—, geb. M. 12.—.) Es ist das Buch eines praktischen Architekten (in Arnsberg) und dort, wo er beim Tatsächlichen und Systematischen bleibt, bei Planung und Ausführung, bei Grundrißlösung, Raumgestaltung, Materialfragen, Äußeres, Ausschreibung usw., die bis ins Detail von Kanzel und Beichtstühlen, Altären, Fußboden und Farbe gehen, wird der ratsuchende Geistliche, für den das Buch in erster Linie geschrieben ist, wertvollen Aufschluß im Tatsächlichen und Möglichen erhalten. Aber dort, wo der Verfasser auf die allgemeinen Formfragen zu sprechen kommt, wird jeder, sei er nun traditioneller oder fortschrittlicher Richtung, verlegen fragen, was soll nun das Ziel sein. Denn was an der einen Stelle bejaht ist, ist an der anderen verneint. Seltsam für einen Christen, daß wir »uns nur immer an der lichtvollen Klarheit der antiken Form orientieren« können (S. 71). Noch seltsamer der Satz: »Denn anders als aus einer Zeit heraus kann niemand gestalten, was aber der Zeit dient an der Kunst, ist vorzugsweise Technik, die mit dem Wesen der Kunst nichts gemein hat.« (S. 72.) Ja aber dann hätten die radikalen mathematisch Konstruktiven allein recht, was Freckmann sonst grundsätzlich ablehnt! Man hofft nun in dem beigegebenen Anhang der Abbildungen Aufschluß zu erhalten, was nun vorbildlich, wirklich sakral, wirklich volkstümlich, traditionsgebunden und neuzeitlich zugleich sei. Aber welche Enttäuschung! Auf S. 76 wird erklärt, daß die Periode des historischen Formalismus nicht mehr bestehe, endgültig abgeschlossen sei, und in den Abbildungen werden Kirchen in ausgesprochener Barocknachahmung vorgeführt. Was aber noch peinlicher ist: »Auf S. 94 wird vor allem die Qualität für Kirchen gefordert. Wie aber soll der Leser einen Begriff von Qualität im neuzeitlichen Kirchenbau, selbst wenn er nicht auf einzige Richtung festgelegt werden soll, bekommen, wenn auch völlig verfehlte, ja schlechte Lösungen ohne ein Wort der Kritik abgebildet werden? Gewiß wäre es ein Verdienst, die »Stillen im Lande« oder die Übersehenen nach Verdienst herauszuholen, nur müssen sie auch herausstellenswürdig sein. Eine solche Auswahl wie diese, die eigentlich keine ist, muß den Eindruck eines chaotischen, undisziplinierten Zustandes unserer heutigen Kirchenbaukunst hervorrufen. Damit geht der eigentliche pädagogische Zweck eines solchen Buches völlig verloren, ja es ist in gewisser Beziehung eine direkte Gefahr.

Hier scheint mir das Buch meines Mitredakteurs, Msg. Prof. Dr. Richard Hoffmann, das er über den bekannten und vielbeschäftigten Prof. Albert Boßlet-München und Würzburg (Querschnitt durch sein Schaffen. Druck und Verlag Süddeutsche Verlagsanstalt München 1931) herausgegeben hat, viel klarer und zielstrebiger zu sein. In einer kurzen Einleitung legt er die Grundlagen für den neuzeitlichen Kultbau in einer nicht radikalen, aber doch ebenso kirchlich fundierten und neuzeitlichen Anforderungen gerecht werdenden Einstellung dar. In breiterer Form schildert er dann die weitreichende Tätigkeit Albert Boßlets in dreifacher Gruppierung für Stadt-, Land- und Klosterkirchen, die meistens in der Pfalz und im rechtsrheinischen Bayern stehen. Mit Recht betont Hoffmann, daß die heimatliche Art in der Tätigkeit Boßlets stark zum Ausdruck kommt, ferner sein Verständnis für das Landschaftsbild, die liturgischen und kirchlich-disziplinären Erfordernisse, seine taktvolle Zusammenarbeit mit den anderen Künsten. Seine konsequente, folgerichtige Entwickelung, die gar nichts von modischer Neuerungssucht an sich hat, sondern sein neuzeitliches Durchdenken wird an den vielen, schönen Abbildungen sehr deutlich. Viele von seinen Bauten haben wir schon in unserer Zeitschrift gebracht. Aber gerade an kleineren, trefflich gelösten Landkirchen wird man noch wertvolle Beispiele finden. Zu bedauern bleibt, daß keine Grundrisse beigegeben wurden. Über die profane Baukunst Boßlets, besonders über seine Klöster und Krankenhäuser, aber auch über sehr intim praktische Einfamilienhäuser berichtet Landesbaurat Dr. Steinlein. Hier wird vor allem die glückliche Vereinigung von technisch-wirtschaftlichen und ästhetisch-künstlerischen Erfordernissen herausgehoben.

Einen interessanten Einblick in die Probleme der protestantischen Kirche bringt das Heft: Evangelischer Kirchenbau, Vorträge und Aussprache der Westdeutschen Tagung für evangelischen Kirchbau in Essen. (Evangelischer Preßverband für Rheinland, Essen 1930.) Der geistvolle Führer protestantischer Kirchenkunsterneuerung, Paul Girkon, legt die Grundfragen des evangelischen Kirchenbaues dar. Die heutige evangelische Gemeinde als solche sei auf dem Gebiet künstlerischen Schaffens völlig steril, sie wolle nur Scheinkunst und Unkunst. Die Führer müßten die Fordernisse nach einer neuen Kirche der Zukunft stellen, wie ja auch die evangelische Kirche eine Schöpfung der religiös-christlichen Persönlichkeit sei. In der heutigen Zeitwende seien Propheten notwendig. Aber die Tat der neuen Kirchenform müsse jetzt schon in Angriff genommen werden als architektonische Präexistenz der neuen Gemeinschaft zwischen Volk und Führer. Das Ideal sieht er in der dynamischen Architekturform des Strukturbaues aus Stahl und Glas, in dem neuen »Lichtbau«; denn »nicht die Transsubstantiation von Brot und Wein in Leib und Blut Christi, sondern die Transsubstantiation von Stahl und Glas, von Konstruktion und Werkstoff, von Raum und Lichtfeuer in das Zeugnis des Geistes begrün let die Gegenwart Gottes in seinem heiligen Tempel und verwandelt das Menschenhaus in ein Gotteshaus«. (Wie himmelweit von der Einstellung der katholischen Kirche zum Gotteshaus!) Für den kultischen Symbolbau, der zugleich Zweckbau sein müsse, müsse eine neue Form von Gemeindesaal und Kultraum gefunden werden. Dieses neue Gemeindehaus formuliert dann Karl Bernhard Ritter mit praktischen weitgehenden Forderungen, die auch für unsere katholischen Großstadtverhältnisse vieles Beherzenswertiges haben. Auf die städtebauliche Einordnung geht dann Peter Grund ein, der die alten Kirchen im Stadtkern in symbolhafter strahlender Nachtbeleuchtung wirken lassen will, große »Mutterkirchen« in die Grünanlagen der wach-

senden Stadt setzt und in das Wohn- und Siedlungsgebiet kleinere »Bezirkskirchen« mit Pfarrhilfen. Oskar Beyer vertritt in der Rede »Evangelische Werkkunst« den radikalen Standpunkt. Weg vom Mittelalter, Entkatholisieren und Entromantisieren ist sein Ziel. Luthers Bewegung müsse fortgesetzt werden. Es gäbe keine »heiligen Geräte« in der evangelischen Kirche. Die Symbole seien veraltet, als Ornament kämen höchstens Schriftzeichen in Betracht, die Bilder seien auch ausgelaugt, man verzichte am besten ganz auf sie. Das Magische müsse ins Sachliche umgewandelt werden. Auch die kirchliche Kunst müsse typisiert werden. Um diese heterogenen Forderungen, die wir vielleicht am besten in die Schlagworte »Symbolkirche« oder »konventikelhaftes Katakombentum« kleiden und die ihre Spannung vor allem in den Begriffen: »sakral« oder »Gebrauchswerk« zeigen, entspann sich dann eine weit auseinandergehende Diskussion. Für uns Katholiken mag es aber sehr zu denken geben, was von der anderen Seite als »katholische« Kirchenkunst empfunden wird, selbst wenn es unter einer gewissen Verzerrung geschehen mag. Aber wichtige Fingerzeige für die Grenzen des Sakralen und Nicht-Sakralen, für die besonderen hieratisch-mystisch-kultischen Aufgaben unserer katholischen Kirchenkunst mögen sich doch daraus ergeben. Vor allem mag man daraus ersehen, daß die katholische Kirchenkunst nicht revolutionär, nicht radikal sein kann, daß sie gewisse geistige traditionelle Bindungen niemals aufgeben kann. Und wenn Riezler, wie er es in der »Form« getan, unter neuzeitlicher Kunst allein das Revolutionäre, nirgends Gebundene versteht, so hat er insoweit recht, daß die katholische Kirchenbaukunst in diesem seinem Sinne nicht erneuerungsfähig ist, sicher aber in einem anderen, wie sie dies schon vielfach glänzend bewiesen hat.

Georg Lill

Hans Friedrich Eggler: Hans Schüz, Leben und Werk. Format 24/32 cm, 180 Seiten Text, 40 Seiten Oeuvre-Katalog, mit 77 Abbildungen, darunter 8 Farbtafeln, in Leinen gebunden Rm. 21.—, Vorzugsausgabe von 40 numerierten Exemplaren in Japanpergament gebunden RM. 38.—. Otto Ochelhäuser Verlag, München-Kempten.

Das Werk eines der Stillen im Lande, des Malers Hans Schüz aus Düsseldorf, wird hier von dem Verfasser mehrerer wertvoller Monographien (über Fritz Baer und über Willi Geiger) einem weiteren Kreise von Kunstfreunden zugänglich gemacht. Hans Schüz entstammt einer bekannten Künstlerfamilie. Sein Vater war der schwäbische Heimatmaler Theodor Schüz, sein älterer Bruder Friedrich wirkt in Düsseldorf als Maler. Hans, 1883 geboren, 1922 gestorben, war ein Einsamer, ein Einzelgänger, seit er vom jungen Schüler zum jungen Meister wurde, und von da ab bis an seinen frühen Tod. Zwar hat er in Düsseldorf bei Janssen, in Karlsruhe bei Schmitt-Reutte und Conz und in München bei Marr und Löfftz studiert, aber im eigentlichen Sinne war er ein Autodidakt, der sich selbst mühsam Technik und Ausdrucksmittel schuf. Wie er niemandes Schüler gewesen, hat er auch keine Schüler hinterlassen. Nach dem Datum seiner Geburt gehört Hans Schüz der Generation der Lehmbruck, Pechstein, Picasso, Großmann, Heckl, Meidner, Schmitt-Rottluff an, ist also dem vorgeschrittenen Expressionismus einzureihen. Die Schöpfung dieses früh vollendeten Lebens umfaßt nach Egglers sorgfältigen Angaben 242 Gemälde, 37 Radierungen, 56 Aquarelle und natürlich eine große Zahl Handzeichnungen, von denen 97 in das Werksverzeichnis aufgenommen sind.

An äußeren Ereignissen war das Leben dieses Künstlers ergreifend arm, fast scheint es, als sei er der »Frau Welt« aus dem Wege gegangen, um der inneren Lebensfreiheit willen. Eine allgemeinere Anerkennung seiner Eigenart hat er niemals erlebt, aber auch keine Ablehnung. Als Abseitsgänger baut er sich seine eigene Welt. Einmal dichtet er:

»Ein Kartenhaus, ganz aus Papier,
Und habe keinen Pfennig Geld,
Und alles lacht —
Wer lacht? Ich bin ein reicher Mann!«

War dieser Künstler, der ganz in seiner Kunst aufging, nicht reich? In seine Märchenwelt eingesponnen, im volkhaft Deutschen bisweilen an seinen Vater Theodor Schüz gemahnend und so recht eigentlich ein »tumber Schwob« sein Leben lang, hat er seine künstlerischen Ahnen im alten Rembrandt, in Moreau und in Monticelli. Verglichen mit seinem Bruder Friedrich erscheint er als der Weichere und Empfindsamere. Mit seiner stillen Innerlichkeit vermag Hans Schüz stark und mächtig an unsere Seelen zu rühren.

Einen breiten Raum in seinem Schaffen nimmt die religiöse Kunst ein. Er hat Adam und Eva im Paradies, das Leben und Leiden Christi immer wieder von neuem gestaltet, aus mystischem Quell schöpfend, aus tiefster Religiosität. Die Orchestrierung seiner Farbe ist schwermütig, alles leuchtet aus der Tiefe, manchmal in festlich bewegtem Flimmern, oft visionär. Er selbst bezeichnete einmal seine Kunst als ein Augengebet. Über manches legt sich ein finsterer, apokalyptischer Stimmungsgehalt; auch vor dem Skurrilen schreckt er nicht zurück. Nicht weniger als neunmal hat er die Hochzeit zu Kana abgewandelt. Viele Jahre lang fesselt ihn das Thema der Kreuzigung, der Grablegung, des barmherzigen Samariters, dessen letzte Fassung sein eigentliches Hauptwerk ist.

Viel an das Krankenlager gefesselt, schwer lungen- und magenleidend, wurde er 1916 zum Heeresdienst eingezogen; doch sein schwacher Körper war den ihm zugemuteten Strapazen nicht gewachsen. Ende November brach er auf einem 60 Kilometermarsch bei 39 Grad Fieber zusammen. In Arosa suchte er Heilung. Den Krieg bejahte er nicht, wie denn überhaupt seine Einstellung zum Leben ausgesprochen unkriegerisch war. Am 3. Januar 1922 ist er im Krankenhause in Stuttgart gestorben. Sein Grab liegt in Arosa.

In einer überaus feinfühligen Weise versteht es Eggler, für den Künstler zu werben und den Leser in seine mystisch erregte religiöse Welt einzuführen, die in ihrer künstlerischen Gestaltung dem »ewigen Expressionismus des Deutschen« verhaftet ist.

Walter Bombe

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Gg. Lill, München 2 NO, Prinzregentenstr. 3; Dr. Mich. Hartig; Dr. Rich. Hoffmann.
Für den Inseratenteil verantwortlich: Karl Rexhausen. Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH., Wittelsbacherplatz 2. Druck von F. Bruckmann AG. — Sämtliche in München.